

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La vejez en la pintura de la Edad Moderna:
una mirada de género**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Pilar Escario Rodríguez-Spiteri

DIRECTORES

Inés Alberdi Alonso
María Dolores Fernández Díaz

Madrid, 2018



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias Políticas y Sociología

LA VEJEZ EN LA PINTURA DE LA EDAD MODERNA

UNA MIRADA DE GÉNERO

Tesis para la obtención de doctorado en Sociología

presentada y defendida públicamente por

Pilar Escario Rodríguez-Spiteri.

Licenciada en Bellas Artes y Máster en Igualdad de Género de la Universidad
Complutense de Madrid,

bajo la dirección conjunta de Inés Alberdi y María Dolores Fernández.

Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a todas aquellas personas que me apoyaron de distintas maneras en la ejecución y la finalización de este trabajo: María del Pozo, Almudena de Linos Escario, Gonzalo de Linos Escario, Lorenzo Milans del Bosch, Carmen de Armiñán Santonja, Javier García Luengo, Ana Garrido, Ana Diéguez-Rodríguez, Luis Feduchi Benlliure, Leticia Escario Rodríguez-Spiteri, Marita Galvis y Kirsty Anson.

INDICE

RESUMEN	pág I
SUMMARY	pág VII
I. INTRODUCCIÓN	pág 5
Elección y justificación del tema	pág 8
Objetivos generales.....	pág 10
Oportunidad del tema y utilidad para estudios posteriores	pág 13
Hipótesis, metodología y fuentes consultadas	pág 15
Hipótesis	pág 15
Metodología.....	pág 17
Fuentes consultadas	pág 19
II. DESARROLLO TEÓRICO	pág 26
La versión de Cesare Ripa	pág 29
Distintas perspectivas de análisis. Feminismo, psicología y mitología .	pág 30
La construcción social de la vejez	pág 41
Envejecimiento femenino y vida privada	pág 47
La vejez en el lenguaje y en los textos literarios	pág 51
La vejez en el legado filosófico.....	pág 62
La vejez en el arte	pág 66
El lenguaje pictórico como forma de conocimiento.....	pág 70
Iconografía e iconología	pág 73
De la Edad Media al Renacimiento	pág 75
La inferioridad de las mujeres	pág 82
Las mujeres artistas	pág 88

III. ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES	pág 93
Significado del cuerpo femenino	pág 96
El cuerpo femenino y la vejez	pág 103
La mirada en el espejo de la vejez femenina	pág 117
La vejez femenina motivo de burla	pág 127
Lo grotesco	pág 132
La novia vieja	pág 142
Misoginia, símbolos y significados	pág 147
Mitos y leyendas.....	pág 150
Las Parcas	pág 150
Nostalgia de la eterna juventud.....	pág 158
El género <i>vanitas</i>	pág 163
Las edades de la vida	pág 168
Iconografía de las tres edades	pág 173
La imagen femenina de la muerte.....	pág 190
Oultar la vejez femenina	pág 205
La pobreza en la vejez femenina	pág 217
La vejez en soledad.....	pág 221
Las viudas	pág 227
La oración	pág 229
Conductas censurables, pecados, vicios.....	pág 235
Los pecados capitales	pág 240
La avaricia	pág 242
La usura	pág 252
La envidia	pág 253
Brujería y celestinaje.....	pág 266
Brujas	pág 266
Celestinas y alcahuetas	pág 288

La vejez en la vida privada	pág 296
La servidumbre de la mujer en la vejez	pág 304
Actividades de las mujeres.....	pág 311
Coser, hilar y tejer y leer.....	pág 311
La lectura	pág 319
Abuelos y abuelas	pág 334
Retratos y autorretratos.....	pág 340
El retrato	pág 340
El retrato masculino	pág 344
Iconografía del poder masculino	pág 345
El retrato femenino.....	pág 354
Poder científico y religioso en el retrato femenino.....	pág 360
El autorretrato	pág 366
El autorretrato masculino.....	pág 367
El autorretrato femenino	pág 379
 IV. CONCLUSIONES.....	 pág 392
V. BIBLIOGRAFÍA	pág 395
ANEXO: LISTADO DE IMÁGENES	pág 410

Resumen

El envejecimiento es un proceso de gran complejidad por las circunstancias que acompañan a los seres humanos. Las formas de envejecer son distintas en cada caso como consecuencia de un proceso sociocultural que representa una realidad determinada en cada etapa de la vida. Es una fase de este proceso y a la vez, una idea asociada al cambio y a un sistema inestable e irreversible que acaba con la muerte. Actualmente existe un interés creciente hacia las múltiples formas que adopta la vejez en nuestra sociedad y aún contando con los diferentes enfoques teóricos, en general coinciden en afirmar que el envejecimiento engloba dos grandes áreas, una biológica o y otra de carácter psicosocial. Esta última no acaba de explicar la razón por la que envejecer es motivo de inquietud e incluso de ansiedad. Los estudios del envejecimiento no acaban de despojar al envejecimiento de los estereotipos que la acompañan y que marcan la vejez no como un triunfo ante la muerte sino como un fracaso de la vida. Una paradoja de esta sociedad consiste en saber como enfrentarse con una imagen estereotipada de la vejez en la que pesan más los valores negativos y los prejuicios, que los beneficios de su alargamiento. Este concepto de la vejez se ha insertado en una sociedad no preparada para aceptarla y por tanto la desvaloriza con efectos no deseado para las personas cuando llegan a ella. Una de las peores consecuencias es la imagen femenina que se proyecta en muchos ámbitos sociales y culturales, entre ellos el artístico, un hecho que ocurre desde la antigüedad como hemos podido comprobar en el presente trabajo.

A lo largo del mismo hemos observado como la imagen de la mujer anciana en su representación en el arte es el resultado de prejuicios y valores que la denigran. Si se analizan desde fuentes como la mitología o de índole psicológico, así como los textos literarios o las creencias religiosas, la vejez femenina es el resultado de estos prejuicios y además crea estereotipos inspirados por estos legados. Este complejo conjunto de elementos lo han visualizado los artistas en las múltiples representaciones pictóricas que hemos aportado como eje central de esta tesis.

En nuestro análisis hemos mostrado que la imagen del envejecimiento en el arte constituye un relato misógino respecto la vejez, ya que no es ajeno al sexismo sino que convierte a la mujer en un sujeto desvalorizado o secundario y a veces invisible frente al

masculino, un ser valorado y poderoso cuando llega al envejecimiento. Para los pintores la vejez femenina es un factor de desigualdad biológica frente a la juventud, y además es discriminatorio cuando se contempla en la interpretación que hacen de ella los pintores, que se agudiza en sus valores más peyorativos. Un fenómeno que adquiere dimensiones relevantes no solo por las diferencias en cuanto a la imagen artística, si no por la importante vertebración de cualquier sociedad en función del género, entendido como una construcción social, cultural y no biológica. Contemplar este presupuesto ha sido un componente esencial de este trabajo. No se hubiera entendido la imagen proyectada de la vejez si no es como una construcción social avalada por los valores pertenecientes a la feminidad o a la masculinidad y entendidos como una fusión del género con la vejez de las personas vejez. Existen muchos estudios que han estudiado estos dos fenómenos, el género y la vejez, pero no han prestado suficiente atención a la conexión entre estos dos aspectos. Este esta fusión ente género y edad la hemos trasladado al ámbito del arte pictórico en la creencia de que las representaciones de la imagen de la vejez pintada constituirían un material primario, el objetivo de nuestro trabajo. Estudiar la representación de vejez a través de la pintura, ha supuesto también profundizar en qué medida el arte y los artistas no han sido ajenos al impacto de sus propios entornos socioculturales y han estado marcados por sus propias pulsiones y vivencias e incluso su propia edad. A este respecto queremos señalar que en los textos analizados, que tratan de la doble subordinación respecto al sexo masculino y a la juventud, hemos encontrado los elementos fundamentales para entender cómo las artes plásticas, en particular la pintura en el contexto histórico analizado, lo visualizan con una iconografía suficientemente expresiva para subrayar nuestra hipótesis de partida: la pintura devuelve lo que recibe de la sociedad, de la que el artista no es un mediador inocente, sino condicionado por su entorno y por su propia interpretación subjetiva.

El marco pictórico para este estudio ha sido la Edad Moderna, que incluye prioritariamente Renacimiento y Barroco. El giro al Renacimiento desde la Edad Media supuso un cambio histórico por el que se traslada el interés desde el cristianismo hacia otras ideas que sitúan al ser humano como centro del universo.

La idea del pensamiento renacentista y de su principio filosófico, el humanismo fue uno de los motivos por el que, según los estudiosos, tuvo un gran auge el retrato. Este hecho, el auge del retrato, nos ha servido como un eje vertebrador para el análisis de pintura de la vejez de la que hemos encontrado numerosos ejemplos y a la vez carencias notables.

Siguiendo la ideología institucionalizada que tradicionalmente ha relegado a las mujeres a una posición preordenada por la jerarquía social, se la ha ido excluyendo de todo protagonismo como creadora o productora de su propia cultura y aún más, al llegar a la senectud. Hemos podido comprobar la escasez de la representación femenina en retratos y autorretratos en la vejez, frente a la preferencia de obras masculinas, no solo debido a la insuficiencia de pintoras sino por las dificultades para las mujeres artistas debidas tanto al olvido social hacia sus obras como por la falta de medios puestos a su alcance, salvo las que por razones de parentesco podían acceder a este aprendizaje. En la época renacentista la evolución de la edad suele aparecer en desacuerdo con la apariencia. Es posible que la idealización de la juventud incitara a disfrazar la edad cronológica, de manera que se tendía a parecer más joven de la edad real, en el caso de las mujeres, o más sabio en el caso de los hombres. En el retrato femenino los pintores se encontraron ante la disyuntiva de enfrentarse, caso de la vejez femenina, de plasmar su condición como mujer en su transición al envejecimiento, y tener que elegir entre el parecido o la decadencia física. Y, además de captar su esencia íntima, reflejar su situación en la cultura y la sociedad renacentista. Y optaron por lo segundo.

En el caso de los autorretratos en general, los atributos a la vejez dejan marcado un relato menos auténtico cuando quedan plasmados en el lienzo. Se trata de algo que trasciende a los rasgos físicos ya que estos no dejan de ser un motivo de ansiedad o de temor. En los autorretratos femeninos, de esta época, la interiorización de su propia vejez les imponía una autocensura, salvo escasas excepciones como el de Sofonisba Anguissola (1535-1625) en el siglo XVII. Cuando ya bien entrado el siglo XVIII, ellas mismas son capaces de superar los prejuicios atribuidos a su vejez, y así realizan algunos, aunque también escasos, autorretratos como el de Anna Dorothea Lisieweiska - Therbush (1721-1782) o Rosalba Carriera (1675-1757).

Anteriormente la representación mayoritaria de vejez femenina se ha desarrollado siguiendo un sistema de valores que incluye elementos dominados por una idea central negativa, por su proximidad a la muerte y estéticamente por la prevalencia de un ideal de belleza que consagraba la juventud como plenitud y riqueza frente al deterioro corporal y emocional, que acompañaban a la vejez femenina presentando a la mujer como un ser disminuido por su envejecimiento. La que la imagen de la vejez femenina se presentaba como culpable de su ancianidad, y castigada por la pérdida de belleza y de fecundidad, como nos han mostrado pintores como Hans Baldung Grien (1484-1545) o

Mathias Grünewald (1477-1510). La vejez masculina se representaba sin embargo sin ningún menoscabo físico sino revestido de una simbología que se traduce en sabiduría, experiencia y poder.

El envejecimiento deteriora el cuerpo femenino como algo aceptado, asignado con un discurso más natural que en el caso masculino. En el hombre la vejez adquiere un carácter digno, universal, simbólico, y muestra una imagen poderosa impregnada de serenidad y marcada por una ausencia de todo signo de deterioro de su virilidad.

Son imágenes representadas abundantemente en la pintura de los grandes artistas del Renacimiento italiano como Tiziano (1490-1576), o Leonardo da Vinci (1452-1519), resaltando en sus cuadros, una vejez sabia y digna.

La pintura de todas las épocas ha generado diferencias de género, pero hemos constatado que adquieren una mayor incidencia en los momentos en los que la cultura y las ideas religiosas inspiraran sentimientos críticos hacia la mujer anciana, que los pintores la recogen y presentan una imagen terrible asociada con vicios y pecados como la envidia o la avaricia. Son las imágenes pictóricas más negativas de todas cuando reflejan una conducta moral censurada por las ideas o las corrientes religiosas más misóginas. Sobre su imagen se proyectan además problemas y deterioros mostrando mujeres desaliñadas, con bocas desdentadas y cuerpos encorvados presentes en los cuadros de Quentin Massys (1466-1530) o Giorgione (1478-1510).

El tratamiento del cuerpo femenino en estas imágenes del periodo renacentista se debate en una constante dialéctica entre la idealización social y el envejecimiento físico recogido por la pintura y proyectando una imagen peyorativa de una vejez femenina en decadencia cuando su cuerpo pierde belleza y fertilidad. Las corrientes religiosas incidieron en proteger la imagen de la Virgen María ocultando su vejez como aparece en las numerosas representaciones de la pintura flamenca en descendimientos y crucifixiones. En la iconografía de su vida se produce una elipsis desde las imágenes más tempranas hasta las que los pintores la elevan y la representan en su ascensión los cielos.

El legado literario de esta época adquiere un gran interés para nuestro trabajo, en la medida en que formaba parte del ambiente cultural en la que estaban inmersos los artistas. En escritos y relatos expresaban una aguda crítica a la vejez femenina, llegando a la caricatura y recogida por la pintura en el llamado género *grotesco*. Dentro de este apartado hemos incluido un análisis específico sobre la magia y la brujería que

protagonizaban las mujeres viejas en la literatura y en la pintura. Las brujas han sido capaces de causar terror en el mundo cristiano por subvertir el orden establecido entre el cuerpo y el alma y el bien y el mal, llegando a condenarse la brujería como delito.

En el imaginario colectivo ha estado secularmente asociada a una vieja cargada de atributos perversos por sus habilidades de manejar ungüentos y maleficios para causar espanto entre los mortales. Su imagen en la pintura subraya aún más los peores aspectos de la vejez femenina.

Hemos estudiado los aportes de la demografía histórica relativos a la vejez tratando perfilar el colectivo femenino en el contexto de las obras de arte estudiadas. Los problemas derivados de las catástrofes y pestes europeas han podido dejado su huella en los temores a la vulnerabilidad de la vejez ante estas epidemias y ante la muerte que desde que existe el ser humano es la protagonista de múltiples representaciones en el arte desde las culturas más antiguas.

Las imágenes representadas cualquiera que sea el medio, generan creencias colectivas que se transmiten y se heredan llegando a conformar un concepto de la vejez, que ha causado un marcado impacto en la pintura. Para su análisis hemos podido comprobar como una obra clave en el análisis de la vejez, la *Iconología* de Cesare Ripa, un tratado que tuvo una gran influencia en la pintura de los siglos XVII y XVIII y que hemos valorado como un instrumento de gran interés para la interpretación de las imágenes recogidas en esta investigación.

En nuestro análisis acerca de la vejez femenina hemos observado una importante excepción en la pintura de los Países Bajos de los siglos XVI y XVII en el estilo llamado de género referido a los interiores flamencos. En estos cuadros se representa la vida cotidiana y familiar y las mujeres mayores aparecen integradas en estos ambientes, ejerciendo con toda naturalidad actividades como coser, tejer, leer y dedicadas al cuidado de sus familiares o en sus devociones religiosas. Son imágenes que transmiten realismo, serenidad y gran belleza. Esta pintura es un relato excepcional frente a la mirada denigrante que hemos visto en otras obras de esta misma época del Renacimiento italiano.

Observar la pintura nos ha enseñado más que la historia. Las diferencias de género han operado como una constante sobre las personas y aunque esta cuestión ha sido motivo de estudios puntuales y detallados, creemos que estas diferencias se han relacionado en

menor medida con la representación pictórica, tal y como hemos podido mostrar en este trabajo.

Consideramos que este estudio puede abrir otras vías estudio sobre la vejez femenina ya que su avance es un hecho demográfico mostrado por los expertos. Y es necesario llamar la atención en cómo se realiza su representación y conocer si se siguen perpetuando algunos de los valores discriminatorios detectados en este trabajo frente a la vejez masculina.

Este estudio puede contribuir a que otros sigan investigando sobre este tema y que contribuyan al conocimiento de la vejez femenina en el arte, bien en otras épocas pictóricas, desde otras disciplinas, aparte de la pintura o desde otras culturas diferentes al mundo del arte en Occidente.

Proponer otras vías de investigación sobre la vejez en relación con el arte y elevar el techo de la relación con los estudios de género, son oportunidades para las que este trabajo puede servir como punto de partida.

Summary

Aging is a process of great complexity because of the circumstances that accompany human beings. The forms of aging are different in each case as a consequence of a socio-cultural process that represents a determined reality in each stage of life. It is a phase of this process and at the same time an idea associated with change and an unstable and irreversible system that ends with death. At present, there is a growing interest in the multiple forms adopted by old age in our society. Even with the different theoretical approaches, it is generally agreed that aging encompasses two major areas, one biological and the other psychosocial. The latter does not just explain the reason why growing old is a source of concern and even anxiety. Studies of aging do not just deprive aging of the stereotypes that accompany. They mark aging not as a success before death but as a failure of life. A paradox of this society consists on knowing how to deal with a stereotyped image of old age, in which negative values and prejudices outweigh the benefits of its lengthening. This concept of old age has been inserted in a society not ready for accepting aging and therefore devalues old age with undesirable effects for people as they get older. One of the worst consequences is the female image that is projected in many social and cultural spheres, including the artistic one, a fact that has occurred since ancient times as we have seen in the present work.

Along this work we have observed how the elderly woman's image in its art's representation is the result of prejudices and values that denigrate her. If it is analyzed from sources such as mythology or psychological, as well as literary texts or religious beliefs, female aging is the result of these prejudices and also creates stereotypes inspired by these legacies. This complex set of elements has been visualized by the artists in multiple pictorial representations provided as the central axis of this thesis.

In our analysis we have shown that the image of aging in art is a misogynist account of old age, since it is not unfamiliar with sexism, but turns women into a devalued or secondary and sometimes invisible subject to male, a valued and powerful being when it reaches old age. For painters, female aging is a factor of biological inequality in comparison with youth. Besides, female aging is discriminatory when it is viewed in the interpretation made by painters, which is sharpened in its most pejorative values. This is a phenomenon that acquires relevant dimensions not only because of the artistic image differences but also because of the important structure of any society according to gender understood as a social, cultural and non-biological construction. Contemplating

this assumption has been an essential component for this work. The projected image of old age would not have been understood unless it had been as a social construction supported by the values belonging to femininity or masculinity and understood as a fusion of gender with old age. There are many studies of these two phenomena: gender and old age, but these studies have not given enough attention to the connection between these two aspects. This fusion of gender and age has been transferred to the field of pictorial art in the sense that representations of the image of painted old age would constitute a primary material in the issue of our work. Moreover, the study of old age representation through painting has also meant to dwell on this idea further, that art and artists have not been unaware of the impact of their own socio-cultural environments and that they have been marked by their own drives and experiences and even by their own age. In this regard, we would like to point out that in the analyzed texts dealing with double subordination with respect to male sex and youth, we have found the fundamental elements to understand how plastic arts, in particular painting in the analyzed historical context, visualize an iconography sufficiently expressive to underline our hypothesis of departure: painting returns what it receives from the society of which the artist is not an innocent mediator, but someone conditioned by its environment and by its own subjective interpretation.

The pictorial framework for this study has been the Modern Age, which includes primarily Renaissance and Baroque. The turn to the Renaissance from the Middle Ages was a historical change that moved the interest from Christianity to other ideas that place the human being as the center of the universe.

The idea of Renaissance thought and its philosophical principle, humanism, was one of the reasons why, according to scholars, the portrait had a great boom. The rise of the portrait has served as a backbone for the analysis of painting of old age from which we have found numerous examples and notable deficiencies. Following the institutionalized ideology that has traditionally relegated women to a preordained position by the social hierarchy, women have been excluded from all prominence as creator or producer of their own culture and even more when they reach senescence. We have seen the scarcity of female representation in portraits and self-portraits in old age compared to the preference of male works, not only because of the insufficiency of female painters but also because of the women artists' difficulties due to both the social neglect of their works and the lack of means available to them. Except those who for reasons of kinship could access this learning. In the Renaissance period, the aging evolution usually

appears in disagreement with appearance. It is possible that the idealization of youth incited to disguise chronological age in a way that tended to appear younger than the real age in case of women, or wiser, in case of men. In the female portrait, painters faced the dilemma of confronting the issue of female aging. These painters either embody women's condition in their transition to aging or choose between resemblance and physical decay. In addition to capturing its intimate essence, painters had to opt for reflecting women's situation in Renaissance culture and society.

In general, in the case of self-portraits, the attributes to old age leave marked a less authentic story when they are captured on the canvas. It is something that transcends physical traits because they are a reason for anxiety or fear. In female self-portraits of this time, the internalization of their own old age imposed a self-censorship, except for a few exceptions such as that of Sofonisba Anguissola (1535-1625) in the seventeenth century. Well into the eighteenth century, women were able to overcome prejudices attributed to their old age, and so, they painted some self-portraits such as those of Anna Dorothea Lisieweiska-Therbush (1721-1782) or those of Rosalba Carriera (1675- 1757). Previously the majority representation of female old age has been developed following a system of values that includes elements dominated by a negative central idea, by its proximity to death and aesthetically by the prevalence of an ideal of beauty that consecrated youth as fullness and wealth versus the corporal and emotional deterioration that is accompanied to feminine old age. This deterioration is presenting the woman like a being diminished by its aging. The image of female old age is presented itself as guilty of its old age and punished by the loss of beauty and fecundity, as we have been shown by painters such as Hans Baldung Grien (1484-1545) or Mathias Grünewald (1477-1510). Masculine old age was represented, however, without any physical impairment but with a symbolism that was translated into wisdom, experience and power.

Aging deteriorates the female body as something accepted, assigned with a more natural discourse than in males. Men's old age acquires a symbolic, universal and dignified character that shows a powerful image impregnated with serenity. This image is marked by an absence of any sign of deterioration of men's virility. These are pictures abundantly represented in the painting of the great artists of the Italian Renaissance such as Tiziano (1490-1576), or Leonardo da Vinci (1452-1519) emphasizing in their pictures a wise and dignified men's old age.

Paintings of all ages have generated gender differences but we have found that they have a greater impact in times when culture and religious ideas inspire critical feelings towards the elderly woman. Painters collect and present a terrible image of elderly woman associated with vices and sins such as envy or greed. When it is reflected a moral behavior censored by the most misogynist ideas or religious currents it occurs the most negative pictorial images of all. On elderly woman image it is also projected problems and deteriorations showing women's neglected appearance with toothless mouths and bowed bodies presented in the paintings of Quentin Massys (1466-1530) or in Giorgione's (1478-1510).

There is a constant dialectic about the treatment of the female body in those images of the Renaissance period. There is a discussion on social idealization, on the one hand, versus physical aging gathered by the painting that projects a pejorative image of a decaying female old age, when women's body lose beauty and fertility, on the other. Religious currents protected the image of the Virgin Mary concealing her old age as it appears in the numerous representations of Flemish painting in descents and crucifixions. In the iconography of the Virgin's life, an ellipsis occurs from the earliest images to which the painters elevate and represent her in her ascension into heaven.

The literary legacy of this period acquires a great interest for our work, since it was part of the cultural environment in which the artists were immersed. In writings and stories these artists expressed a sharp caricatured criticism of female old age which is collected by the paintings in the so-called grotesque genre. Within this section we have included a specific analysis on the magic and witchcraft that old women appeared in literature and painting. Witches have been capable of causing terror in the Christian world by subverting the established order between body and soul and good and evil, so, witchcraft was condemned as a crime.

In the collective imagination, the old woman has been secularly associated with a broad loaded with perverse attributes because of her abilities to handle ointments and curses to cause fright among mortals. Her image in the painting underlines even more the worst aspects of female old age.

We have studied the contributions of the historical demography related to old age trying to outline the female collective in the context of the works of art studied. The problems derived from European catastrophes and plagues have left their mark on the fears to the vulnerability of old age. From the most ancient cultures, this vulnerability to these epidemics and death is the main character of multiple representations of art.

The images represented, regardless of the medium, generate collective beliefs that are transmitted and inherited reaching a concept of old age which has caused a marked impact on painting. For its analysis we have been able to verify as a key work in the analysis of old age, the iconology of Cesare Ripa, a treatise that had a great influence in the painting of the seventeenth and eighteenth centuries and which we have valued as an instrument of great interest for the interpretation of the images collected in this research. In our analysis of female old age we have observed an important exception in the painting of the Netherlands of the sixteenth and seventeenth centuries in the so-called genre style referred to the Flemish interiors. These pictures represent daily life and family life in which older women are integrated into these environments exercising naturally activities such as sewing, weaving or reading and being dedicated to the care of their relatives or religious devotions. These images convey realism, serenity and great beauty. This painting is an exceptional account in comparison with the demeaning gaze that we have seen in other works of the Italian Renaissance from the same period.

Watching painting has taught us more than history. Gender differences have operated as a constant on people and although this issue has been subject of detailed and detailed studies, we believe that these differences have been related to a lesser extent with the pictorial representation, as we have shown in this work.

We consider that this study can open other ways of analysis on female old age since its advance is a demographic fact shown by experts. It is necessary to draw attention to how old women's representation is made and if their representation continue to perpetuate some of the discriminatory values presented in this work against those of male old age.

This study can contribute to the fact that others continue researching on this subject and that intake to the knowledge of the feminine old age in art, either in other pictorial times, from other disciplines, apart from the paintings or from other different cultures to the world of arts in the West.

Proposing other ways of research on old age with regard to art and raising the roof of the relationship with gender studies are opportunities for which this work can serve as a starting point.

I. INTRODUCCIÓN

En la vejez se agolpan las sombras del pasado, tanto más invasoras cuanto más alejadas del tiempo. Es increíble cuántas imágenes regresan que parecían desaparecidas para siempre. Tú eres su inconsciente custodio. Eres el responsable de su supervivencia.

NORBERTO BOBBIO

Las teorías actuales muestran un interés creciente en las múltiples formas que adopta la vejez en las sociedades occidentales. Entre ellas, la mayoría de tales teorías que tratan de explicar el proceso del envejecimiento engloban dichas formas en dos grandes áreas, una, fisiológica o biológica y, otra, psicosocial. Ambas tienen puntos comunes que confluyen en la interrelación de fenómenos genéticos o ambientales. Y, a pesar de la existencia de diferencias teóricas, coinciden en que el envejecimiento es un proceso sociohistórico y suelen enfocarlo como un proceso gradual e indefinido. No se tiene una conciencia clara de las fronteras que separan la vejez de la madurez y, menos aún, de esta con la juventud, su gran oponente en el lenguaje común. Esto supone que a veces no se tengan en cuenta las distintas percepciones subjetivas del individuo, las circunstancias que lo rodean y los distintos ámbitos que enmarcan este proceso. Otro punto de coincidencia teórica es que el envejecimiento es un fenómeno multifactorial, que afecta todos los niveles de organización biológica, desde las moléculas a los sistemas fisiológicos, pero este fenómeno biológico no siempre coincide con el cronológico.

Estas ideas biologicistas consideran la vejez *funcional* como la última etapa de la vida, la antesala de la muerte derivada del deterioro del ser humano. Este modo de conceptualizar el envejecimiento hace referencia a los cambios en las capacidades adaptativas e intelectuales de la persona que pueden poner en peligro su autonomía individual y, secundariamente, su ajuste social, equiparando así a la persona mayor a un ser funcionalmente limitado. Biológicamente, las personas empiezan a envejecer desde que nacen, nos dicen expertos en la vejez, pero con ritmos muy distintos.

A pesar de todo, la vejez sigue siendo un fenómeno esencialmente biológico y, aunque la medicina se vuelca cada vez más en su estudio, no acaban de encontrar una luz que explique la razón de que el envejecimiento siga siendo motivo de inquietud y, a veces, de angustia, porque anticipan que las sociedades modernas estarán pobladas de «países

con arrugas». Ante esta invasión de arrugas y pelo blanco, el historiador francés Georges Minois se pregunta, junto con otros autores, si la vejez no será una invención de nuestra época y una creación histórica como una forma de justificar la hipótesis del cambio de estatus de la ancianidad y la dificultad de verificarla (Minois, 1989).

Las ideas psicosociales que defienden sus expertos siguen el rastro del envejecimiento de la población alertando sobre este fenómeno y, con el propósito de ajustar este hecho a la realidad de las personas, también pretenden despojarlo de todos los estereotipos que lo acompañan. Actualmente, las teorías más avanzadas tratan de combatir las reacciones más pesimistas ante la vejez y defender la conveniencia de reemplazar la postura de prevención que coloca al individuo en una actitud de alerta negativa por la idea de evitar los daños y *alargar los años buenos*, vivir joven lo mejor posible (Grey, 2012).

En este ámbito, existe un consenso acerca de que la vejez forma parte del curso vital y acerca de que lo más relevante son sus implicaciones *en y desde* cada entorno social. En este proceso, cada persona construye para sí misma una imagen de la vejez a partir de lo que ve, un sentimiento que suele ir acompañado de una sensación de pérdida de lo vivido por el desgaste natural de la vida. Se da por sabido que no es lo mismo *ser* viejo que *sentirse* viejo. Ambos pertenecen a distintos aspectos vitales del ser humano. La gran paradoja de las sociedades occidentales es cómo enfrentarse con una imagen de la vejez en la que pesan más los prejuicios negativos, la pérdida de las facultades corporales, la sensación de finitud y el vacío existencial. Y el dilema con que se encuentran es o vivir la vejez como algo positivo e integrador o valorar esta etapa como algo inútil, desfasado, que no reporta beneficios tangibles, sino que produce problemas sociales y económicos. Las personas mayores tienden a ser descritas como una carga, ya que se estima su grado de dependencia advirtiéndolo a la sociedad acerca de que «alguien» se hará cargo de ellas. En realidad, no sería correcto correlacionar la edad con la actividad económica cuando los mayores son proveedores del sostenimiento y el cuidado de muchas familias.

A lo largo de la historia, se ha demostrado que, incluso en épocas de grandes cambios por la evolución en los sistemas productivos o tecnológicos, los mayores han sabido adaptarse a las transformaciones sociales.

Los expertos en el estudio de la salud, de la psicología, de la integración social y del comportamiento de las personas mayores han incorporado el término *vejez activa* tratando de estimular actividades que generen determinados valores con la intención de

contrarrestar los elementos negativos que pesan sobre la longevidad. De la misma manera, para referirse a las *etapas de la vida* se habla de los *ciclos vitales*, un concepto más ligado a la biología que estudia la evolución del ser humano desde su nacimiento hasta la muerte.

Para nuestro trabajo, nos ha interesado todo el enfoque psicosocial por su significado y por sus implicaciones en la imagen social de mujeres, por su repercusión en el mundo de las artes plásticas y como elemento fundamental de las diferencias entre hombres y mujeres en su forma de envejecer.

Si nos referimos a las tendencias demográficas, los expertos aseguran que la esperanza de vida de las mujeres se alarga más en las sociedades desarrolladas debido a factores sociales y/o biológicos. Esta longevidad femenina —más acusada que la masculina— comporta cambios de gran alcance en relación con su significado social: las trayectorias vitales de las mujeres son distintas a las de los hombres y, entre los valores femeninos y masculinos, existe un desencuentro al que no se le ha prestado suficiente atención y cuya disparidad no se ha cuantificado con rigor. Mujeres y hombres poseen y experimentan de forma distinta el proceso de envejecer con todas sus implicaciones que abarcan, desde lo biológico hasta lo social o cultural.

La edad en las sociedades civilizadas nos ha enseñado que la fragilidad de la vejez se acepta mejor cuando se acompaña de valores como la experiencia y la sabiduría que cuando se expresa como la pérdida de belleza y perfección física (De Pedro, 2003).

Esta sociedad tiene a su vez su propio bagaje cultural que expresa en el arte con modelos de la vejez ajustados a sus propios patrones o prejuicios que traslada de forma diferencial al observador, capaz de integrar, asumir o rechazar estos modelos según su propio concepto de la vejez, sea hombre o mujer.

Elección y justificación del tema

El tema del estudio que nos hemos propuesto trata de verificar cómo, a través del arte pictórico, el proceso de envejecer constituye para las mujeres una etapa más de la experiencia humana y cómo su envejecimiento forma parte de su desarrollo. La dicotomía de la vejez masculina y femenina es el núcleo básico de este trabajo. Nos referimos a la iconografía como instrumento de análisis en el tratamiento pictórico del envejecimiento, instrumento que nos ha permitido confirmar que el arte no es ajeno a un uso diferencial, sino que también ha influido en la atribución de valores desiguales a la vejez femenina frente a la masculina. Podemos decir que es una vejez marcada por el género.

Y, sin embargo, creemos que lo que el arte nos devuelve del envejecimiento femenino es una imagen en la que se descuida y se minusvalora su longevidad. Con este estudio pretendemos ocupar un espacio que ha carecido del suficiente interés hasta ahora en referencia a la conexión del género con la vejez y su expresión en el arte.

Nos hemos apoyado en las teorías de Sara Arber y Jay Ginn (1996), en cuyo estudio de las relaciones de género y el envejecimiento, han criticado que el género se haya considerado una variable independiente de la edad. Hay que valorar el género tratándolo como una variable fundamental de la organización social. Por *edad social*, estos autores entienden que las experiencias y actitudes no son independientes de cada edad sino coherentes con cada etapa vital y con cada entorno social. Dicen así mismo, que el género se construye socialmente y que su imagen se proyecta en la sociedad. Arber y Ginn reclaman que la edad sea un eje fundamental en el estudio de la organización social. Con ello se aportaría una idea más matizada y completa de la vejez.

Los estudios de género consultados tratan la vejez femenina como sujeto de discriminación o de *exclusión* de un grupo social, como un atentado a la igualdad en virtud de un conjunto de valores, valores que siguen operando como una amenaza constante sobre el envejecimiento femenino. Según nuestro trabajo, este sería un factor clave cuando es expresado pictóricamente, ya que en la vejez femenina se personifica acentuando los aspectos más negativos de los aspectos físicos frente a los espirituales y morales. En general, se rinde culto a la belleza joven y este es un motivo de singular importancia por el descrédito que aporta al envejecimiento femenino.

El análisis de la vejez en la pintura se debe realizar con la intención de dirigir la mirada del observador hacia un medio que permite contemplar una obra de arte que, por su capacidad de despertar emociones, puede traspasar su función artística. Según nuestro criterio, la pintura es un medio universal, permanente y transversal que existe para ser contemplada por un público heterogéneo que asume e interioriza lo observado.

Estos sentimientos sobre el envejecimiento no son neutrales, ya que pueden transmitir una visión filtrada o sesgada por el propio artista, debido a las influencias de la religión en la que cree y de la sociedad que lo rodea. Estas influencias son el resultado de una reproducción sistemática de las diferencias de género que operan en la sociedad y que de la misma manera se plasman en el arte pictórico.

En el caso de las mujeres artistas, queremos comprobar si su propia vejez ha constituido un importante freno para autorretratarse y de qué manera han sentido el envejecimiento como un peso inevitable sobre su cuerpo y, si, por el contrario, en el caso de los hombres artistas, el envejecimiento que se proyecta en sus autorretratos se presenta de forma muy distinta debido a sus propias vivencias y a que el entorno social no solo ejercía una menor presión sobre su vejez, sino que hacía de ella un motivo de ensalzamiento moral y estético.

Al tratar de desentrañar estas diferencias, pretendemos constatar que, aunque muy excepcionalmente, algunas mujeres se evadieron de los referentes peyorativos de la vejez que gravitaban sobre sus vidas y plasmaron su identidad libremente en sus obras, posando con nuevas formas de aparecer ante los demás como mujeres mayores y cultas, leyendo o disfrutando de la música y del juego.

El perfil de estas mujeres puede constituir una aportación valiosa para explicar cómo, a partir del siglo XVIII, la cultura fue una plataforma que utilizaron para vencer prejuicios y despojarse de los estereotipos sociales atribuidos a su género.

Objetivos generales

El objetivo principal de esta investigación es el tratamiento pictórico de la vejez desde una perspectiva de género y se fundamenta en la idea de que género y vejez en el arte no son elementos independientes, sino interrelacionados. Aun siendo conscientes de que esta interrelación actualmente no es objeto de estudio específico, hemos considerado que esta ausencia era un elemento esencial, constitutivo de los objetivos de este trabajo. Hemos valorado la potencialidad del discurso sobre la vejez femenina respecto a la masculina y cómo podría repercutir de forma significativa en el mundo del arte. Hemos valorado, así mismo, que la realidad de las mujeres podría ser muy distinta dependiendo de múltiples variables: su posición en la estructura familiar, en la clase social de pertenencia, así como su posición frente al género masculino, elemento básico para esta investigación.

Forma parte de los objetivos de este estudio constatar que el envejecimiento y su forma de aparecer en el arte no tiene fronteras, aun salvando las distancias estilísticas culturales y geográficas. Sin embargo, a pesar de la indudable y rica presencia de mujeres y hombres ancianos en grabados y pinturas desde la Antigüedad, se ha tomado como época prioritaria para el estudio de la vejez pintada la Edad Moderna europea en países clave por su relevancia como son Italia y los Países Bajos, incluyendo, excepcionalmente, otros países como Francia o España, países ambos que si bien tuvieron su propio Renacimiento, tuvieron menor trascendencia histórica que el italiano o el flamenco.

Profundizar en el estudio de estas épocas pictóricas nos ha servido para trazar un hilo conductor en el análisis del tratamiento y del contraste pictórico de la vejez masculina y femenina. Aun a sabiendas de la gran importancia de la vejez en pintura, hemos renunciado a abordar el tema a lo largo de toda la historia las artes plásticas.

Consideramos que, aunque parezca contradictorio, el hecho de imponer límites al marco histórico de esta investigación es beneficioso para su cumplimentación, en primer lugar, por evitar así una dimensión descriptiva; en segundo lugar, porque supone retar al investigador a un abordaje con mayor profundidad y rigor, y, finalmente, porque puede liberarse de sus límites y abrirse a futuras exploraciones sobre esta misma temática.

Dentro de estas acotaciones, era inevitable incluir el marco sociodemográfico en el que se inserta la pintura con el fin de contextualizar la influencia en el arte de los efectos de

las guerras y las pestes que afectaron de manera especial la sensibilidad hacia el envejecimiento por su vinculación con la muerte. Estos acontecimientos marcarían con su impronta las imágenes de esta época y posteriores y desarrollarían a la vez un singular entorno pictórico, opuesto a la realidad y al idealismo renacentista.

Integrar la vejez como uno de los objetivos prioritarios del estudio ha supuesto tratar de entender la construcción de una identidad social de ambos sexos en la que han influido la mitología, la filosofía, la literatura, la psicología y la religión. Sobre este punto específico, era preciso constatar en qué medida las obras que realizaron grandes artistas fueron, a su vez, deudoras de las tradiciones misóginas y de los prejuicios morales de su época de la misma manera que la visión del cristianismo consistía en inspirar virtuosidad y sometimiento, santificando la imágen de la vejez femenina.

Un objetivo de esta investigación era demostrar que género y envejecimiento están estrechamente conectados en la vida social de las personas, partiendo de la idea de que no es posible entender el uno sin el otro. Los expertos nos dicen que los entornos sociales cambian a medida que se envejece e influyen en las personas de la misma manera que las relaciones de género: no se puede hablar de la vejez sin referirnos de forma distinta a hombres y a mujeres, ya que la edad afecta a ambos de forma diferente. Los entornos sociales, afirman, son *cambiantes* y su influencia está presente en todos los ámbitos de la vida humana: la sociedad influye sobre las percepciones, las actitudes, los juicios, las opiniones y las conductas debido a la interacción de las personas con su entorno.

Las teorías sociológicas abundan en las formas de reorganización social derivadas de las transformaciones del pensamiento humanista y afectaron particularmente a las mujeres en su vejez. Para abordar este tema, hemos estudiado el impacto de su presencia en los hogares familiares en relación con sus dependencias económicas y en los problemas derivados de las diferencias de su estatus, desde los superiores hasta los más bajos. Hemos tratado de estudiar cuáles fueron las consecuencias en la realización de tareas femeninas como la servidumbre y el cuidado de los otros. Sabemos de su aislamiento espiritual en los conventos y de cómo se gestionó durante la vejez el desarrollo de un nuevo rol en la práctica de la pintura, de la lectura y del tejido. Aportamos en este capítulo un análisis interesado en mostrar cómo la pintura es capaz de ilustrar los detalles de la vida cotidiana del envejecimiento femenino.

Hasta hace pocos años y a partir de las organizaciones de mujeres y de la presión de las condiciones sociodemográficas en las que viven los mayores, no se ha empezado a tener interés por sus realidades, subrayando que de nuevo estamos ante una construcción cultural y, como tal, susceptible de cambios a través del tiempo.

De estos objetivos parten las siguientes reflexiones: ¿las obras de arte dicen cómo somos?, ¿cómo influye la visión del artista y su propia vejez en la interpretación de nuestra realidad? Reflexiones lícitas si nos reafirmamos en la idea de que el arte está filtrado por la interpretación subjetiva del artista y juega un papel como mediador de su entorno y de su propio *yo* como ser humano, una visión heredada de estructuras conceptuales preexistentes a su arte.

En definitiva, lo que pretendemos con este estudio no solo es contribuir al conocimiento de los aspectos que subyacen en la representación pictórica de la ancianidad, sino también saber si, a lo largo de su recorrido hasta la actualidad, las diferencias de género en la vejez se transmiten y se mantienen bajo los mismos discursos o los mismos parámetros y si están teñidos de similares prejuicios que en siglos anteriores.

Oportunidad del tema y utilidad para estudios posteriores

El estudio de la vejez desde la demografía, la sociología, la psicología, la historia o la mitología es un tema que va más allá de la reflexión o del debate y cabe abordarlo desde otras disciplinas o desde otras perspectivas, a las que esta investigación puede aportar un paso previo y extender los temas de género y vejez a otros ámbitos culturales y artísticos. Este trabajo puede servir para impulsar otras vías de investigación sobre la vejez en relación con el arte y elevar la relación con los estudios de género, abrir oportunidades como primer escalón que profundice y complete las teorías sobre la relación entre género, envejecimiento y arte.

Creemos que es posible analizar este mismo planteamiento en otras épocas, en otras disciplinas distintas o complementarias a la pintura, así como en otros ámbitos diferentes al de la sociedad occidental, tomando como criterio el siguiente axioma: el arte es capaz de captar lo que la sociedad respira y recoge del entorno de cada época y de cada cultura.

En el ámbito de la cultura y del arte, nuestro trabajo se plantea entender una visión de la relación del envejecimiento, el arte y el género, considerando estas tres variables con un enfoque interdependiente. Hemos analizado la iconografía de la vejez sobre la que existen abundantes obras pertenecientes a épocas y países diferentes, pero los estudios consultados no llegan a alcanzar una visión global ni tienen una intención integradora de los tres elementos citados.

Las publicaciones sobre la desigualdad entre hombres y mujeres han constituido un avance histórico por su capacidad transformadora, dando origen al concepto de *género* adoptado por los estudios feministas desde los años setenta. Los tratados sobre este tema han avanzado enormemente y ofrecen un panorama extenso que hemos utilizado en lo relativo a las relaciones de las mujeres con el poder, con la dominación masculina y su repercusión en el arte. En relación con la sociología, el *género* forma parte esencial de este estudio, aunque queremos dar una mayor conexión con el envejecimiento femenino que permita integrar estas teorías en una construcción del ser humano en toda su trayectoria vital. Sabemos y reconocemos el valor de los estudios de género que han mostrado un gran interés en los temas domésticos y laborales, reivindicando los derechos de igualdad en estos ámbitos, pero pocas veces se ha analizado la variable edad que es de singular importancia. El hecho de analizar los espacios asignados a estas mujeres no solo como cuidadoras o al servicio de las familias, sino como creadoras,

artistas o intelectuales, ha tenido el propósito de conocer con la mayor amplitud posible todo el recorrido de sus vidas hasta la ancianidad.

En las ciencias sociales, el estudio de las imágenes y la observación de las diversas representaciones de la vejez muestran la emergencia de diferentes identidades que, prescindiendo de cualquier orden de tipo cronológico o vital, se van adquiriendo al llegar a la vejez, recorren caminos distintos y señalan en la pintura sus diferencias de género, es decir, el género contemplado bajo la lente de aumento del arte, amplía la relevancia de las diferencias identitarias al ponerse en evidencia cómo han sido tratadas por los artistas de diferentes épocas. En ellos se evidencia que la mirada social de género es inseparable de su subjetividad en la interpretación de la vejez.

Para las mujeres, la producción de arte es un reto, «una carrera de obstáculos», y, como dice Germaine Greer, un tema imprescindible, así como el silencio de las propias mujeres ante el mundo del arte es susceptible de mayor análisis. ¿Por qué este silencio? ¿Dónde habría que buscar los motivos? El lienzo, en paralelo con la historia, ¿puede ser un elemento eminentemente masculino que margina a las mujeres? (Greer, 2005).

Y, en esta dirección, se podría investigar si las limitaciones y la falta de recursos del colectivo femenino implican una interiorización del desencanto, un freno para su libido artística o un mayor impulso creativo. Estas reflexiones no hacen sino estimular una mayor profundización sobre el tema. Las recientes aportaciones metodológicas y la introducción de nuevas modalidades y tecnologías en las artes plásticas pueden contribuir al estudio de esa etapa de la vida de las mujeres, un momento que reclama un interés relevante, una oportunidad que puede servir a las mujeres para cambiar la imagen de la vejez en una nueva realidad muy distinta a lo que era, a lo que es en la actualidad y presumiblemente a lo que será en el futuro.

Hipótesis, metodología y fuentes consultadas

Hipótesis

Al abordar el presente trabajo, tratamos de contestar esta pregunta: ¿cómo es posible que del pincel de un artista, al representar la vejez de una mujer, emerja una visión tan peyorativa de la vejez femenina en comparación con la del hombre? Sobre esta pregunta, hemos formulado nuestra hipótesis de trabajo. No se trata de un ejercicio sencillo, ya que al profundizar en el tema aparecen ideas complejas, diversas y relacionadas entre sí. Una nos remite a la mente de los artistas y a cómo pueden influir en ellos distintos aspectos que se refieren a la cultura de la sociedad circundante, las corrientes literarias y las obras de grandes autores o filósofos. En otro contexto, estarían los mitos, los estereotipos y los prejuicios sobre la ancianidad femenina. Para responder a esta cuestión, era preciso comprobar lo siguiente: desde la Antigüedad, se han ido acuñando todos los elementos que aparecen en el arte con evidentes diferencias en los atributos asociados al envejecimiento de los dos sexos. Consideramos, además, que era necesario incluir las vivencias asociadas al sexo masculino o, en el caso de algunos pintores, su propio yo al alcanzar la vejez. Creemos que hay razones deudoras de los aspectos citados, configurando una visión determinada de la vejez femenina a través de las distintas generaciones y culturas, resistentes al paso del tiempo. Su supervivencia avala una idea y adquiere mayor centralidad cuando profundizamos en su análisis. De esta manera, podemos afirmar lo siguiente: la imagen de la vejez femenina ha sido construida sobre ideas de superioridad de la masculina sobre la femenina. En nuestro análisis, consideramos estos y otros factores como componentes que se han ido depositando consciente o inconscientemente en el interior del pensamiento de los artistas. Emergen cuando se trata de un medio como la pintura, en su particular virtud de transmitir imágenes. Dentro de esta capacidad, la pintura tiene mayor alcance cuando se analiza su forma de representar un sistema de valores e identidades diferenciadas, sin olvidar la realidad cambiante del envejecimiento. Creemos que la pintura no admite disociar las formas artísticas de los usos sociales y del mundo en que fueron realizadas. Por tanto, era preciso conocer y explorar la existencia de un desequilibrio de mujeres no solo en cantidad como pintoras, sino en su forma de ser representadas como objeto de inspiración para los artistas en cada momento histórico.

A partir de este punto, nos hemos planteado la necesidad de entender en qué medida la vejez femenina percibida o asumida por los artistas ha dejado su impronta en los

ámbitos de la interpretación artística. Y formulamos como hipótesis el estudio de la capacidad de la pintura como un medio inestimable para informar sobre aspectos de la vejez femenina y masculina. Sabemos que la vejez es un hecho común para hombres y mujeres, pero cabe plantearse si es diferente cuando la contemplamos tal como se recoge en la pintura. A partir de esta idea, nos planteamos valorar como imprescindible la importancia del género, incluyendo la edad como una variable igualmente indispensable. Su aportación es el principal soporte de nuestra hipótesis de trabajo.

En concreto, nuestra hipótesis de trabajo es que hay una misoginia profunda en las imágenes artísticas de la vejez femenina y que ella es un reflejo de las ideas y creencias de la sociedad en las que estas formas fueron creadas. Partiendo de este punto, era fundamental contrastar esta hipótesis e investigar otra dimensión de la vejez femenina, su vida privada. Era necesario saber si la pintura representaba este aspecto y la existencia de otros espacios más condescendientes con su vejez. De los conocimientos teóricos de los expertos sobre las diferencias entre público-privado ha partido el hecho de preguntarnos si también la pintura ha sido capaz de recoger un espacio excepcionalmente adecuado para las mujeres en su vida privada, un medio en el que la vejez femenina presenta una imagen despojada de la misoginia presente en otros ámbitos pictóricos.

Metodología

El estudio del envejecimiento es tan amplio que era preciso establecer conexiones entre diversos campos del conocimiento mediante la exploración de los distintos enfoques, profundizando en las diferencias o similitudes para ahondar en el conocimiento de la vejez. Nuestra perspectiva metodológica aporta al análisis un estudio pormenorizado desde varias disciplinas en la que cada una conserva sus métodos. Nos hemos apoyado en David Troyansky. Este historiador ha publicado diversos textos sobre la vejez y menciona la necesidad de entender la importancia del envejecimiento, no solo como un compendio de material histórico, sino también en conjunción con otras disciplinas dentro de las humanidades y las ciencias sociales (Troyansky, 1989).

Esta metodología nos ha facilitado abordar la vejez como una constante artística presente en distintas épocas de la historia antigua hasta la modernidad. Y, es más, el análisis de la vejez desde la mirada de género nos ha permitido superar determinadas barreras históricas y culturales que con frecuencia han operado como cuerpos extraños, las unas frente a las otras. El planteamiento del estudio se ha resumido en dos grandes áreas, lo que nos ha permitido acometer un análisis desde los ángulos más significativos para validar nuestra hipótesis de partida, el tratamiento de la vejez femenina.

A partir de este planteamiento, hemos desarrollado el trabajo en dos niveles, el estudio teórico y el análisis de las representaciones de la vejez en el arte. Se ha estructurado así considerando que puede ser la forma más adecuada para facilitar su seguimiento.

a) El apartado teórico

Para abordarlo con rigor, hemos tenido en cuenta un amplio despliegue de puntos de vista, desde los estudios sobre la mitología, los históricos, los sociodemográficos, los psicológicos y los sociológicos hasta los textos que la literatura o la filosofía, han constituido un legado influyente para construir una particular visión de la vejez femenina. Con el fin de enfrentarnos con esta gran diversidad, hemos contemplado la necesidad de encuadrarla siguiendo las aportaciones de los llamados «estudios de género» que añaden al análisis teórico una perspectiva indispensable al estudio del envejecimiento en el arte pictórico.

b) El análisis de las imágenes en las artes plásticas

En el segundo apartado nos referimos a la forma en la que la teoría queda plasmada en un objeto formal, el arte. Hemos estudiado una selección de obras, con una mirada interesada en profundizar en cada imagen, tratando de entender las circunstancias socioculturales más influyentes en la representación de la vejez femenina frente a la masculina, es decir, entendida bajo los parámetros de género.

Al representar la ancianidad de las mujeres, las obras de arte nos ofrecen una iconografía que responde a una construcción social existente en cualquier contexto histórico. Los artistas, en esta representación, trasladan al cuadro el modelo de la vejez femenina, un modelo no inocente sino cargado de subjetividad, ya que los artistas no nos dicen realmente cómo son las mujeres al llegar a este momento, sino que las miran desde un espacio ocupado por el discurso patriarcal. En este ámbito, no es que estén ausentes las imágenes de las mujeres, sino que sus representaciones están tratadas más como sujetos sin identidad propia, apareciendo únicamente como objeto de admiración o de rechazo.

Fuentes consultadas

Las fuentes literarias consideradas de mayor interés para esta investigación han sido las que formaron parte del ambiente cultural en el que estuvieron inmersos y que pudieron influir a los artistas incluidos en este estudio. Podemos mencionar la filosofía, las comedias o los relatos satíricos como las más relevantes. Desde Erasmo de Rotterdam en el siglo XVI o las más antiguas tradiciones literarias, la vejez ha sido motivo de desprecio o de una aguda crítica, llegando incluso a la caricatura, que corresponde en la pintura al llamado género *grotesco*. En los siglos XV y XVI, las fuentes analizadas acerca de la vida, las costumbres y las inquietudes culturales de los artistas estudiados existe una amplia bibliografía. El *Tratado de la pintura* de Alberti de 1436 nos ha proporcionado la visión más cercana del contexto cultural de los pintores renacentistas. El texto de Giorgio Vasari *Las vidas de grandes artistas* la obra más relevante citada por los historiadores de arte renacentista, fue publicado en 1550 y reescrita ocho años más tarde, iniciando así el género de las biografías de los artistas.

En el siglo XIX, un trabajo de gran relevancia y fuente indispensable por sus aportaciones históricas fue la obra *La cultura del Renacimiento en Italia*, de Jacob Burckhardt. Publicada en 1860, se trata de la obra más importante y reconocida de toda la producción de este historiador y en ella aplica su método de investigación histórica a la Italia del Renacimiento. Es un texto que analiza el paso del pensamiento medieval al individualismo, un cambio de gran trascendencia para el estudio del florecimiento renacentista en todos los planos, desde el pensamiento científico, la cultura y las artes plásticas.

Sobre la situación de dependencia o dominación de las mujeres, se ha considerado el texto de John Stuart Mill, economista y filósofo británico que en el siglo XIX se muestra defensor de las mujeres. En su obra *El sometimiento de las mujeres*, escrito entre 1860 y 1861, se manifiesta contrario al contrato matrimonial, que tacha de *monstruosidad* por la servidumbre que impone a las mujeres en el matrimonio.

En este texto, Stuart Mill mantiene que hay dos principios que chocan con el contrato matrimonial: los derechos políticos de la mujer y la relación entre los sexos basada en la cooperación mutua.

Aunque escrito posteriormente, Pierre Bourdieu abunda en el tratamiento de este mismo tema en *La dominación masculina*, escrito en 1998. Este texto analiza el tipo de

estructura que predomina en las relaciones asimétricas entre los géneros e invita a las mujeres a romper con una dominación mantenida por las instituciones, estatales y jurídicas, que contribuyen a su subordinación.

De la posición de las mujeres mayores hemos obtenido una valiosa información para el estudio de su situación y su representación pictórica. En el mudo del arte flamenco, Hans Vlieghe aborda en su libro *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700* un enfoque histórico del arte de los Países Bajos y de su evolución a lo largo de los años señalados. Contiene una detallada y pormenorizada descripción de los pintores flamencos, incluyendo distintos géneros, como paisajes o bodegones y, en particular, retratos. Las obras pictóricas que describe Vlieghe tienen una iconografía marcada por el intimismo de los interiores flamencos y la participación de las mujeres en los ambientes rurales, las celebraciones familiares y las actividades tradicionales de esta cultura (Vlieghe, 1998).

El historiador francés Georges es un experto en el estudio de la vejez en épocas clave para nuestro estudio. En su libro *Historia de la vejez, desde la Antigüedad al Renacimiento*, ofrece un amplio recorrido sobre el papel de las personas ancianas desde la sociedad medieval a la renacentista. Minois defiende el axioma de que «cada sociedad tiene los ancianos que se merece», del que se pueden extraer conclusiones muy relevantes sobre las actitudes sociales ante la vejez femenina y masculina. A lo largo de nuestro trabajo, hemos recurrido a su texto por la valiosa información sobre el estilo de vida y la forma de convivencia de distintas generaciones en la familia, los conflictos y hostilidades contra la vejez y, en particular, «la crueldad contra la mujer anciana», según sus propios términos. En definitiva, un estudio sistemático, riguroso y de gran riqueza sobre la evolución social de la ancianidad, indispensable para conocer las circunstancias sociales y culturales de los mayores, cuyos hallazgos se pueden extrapolar más allá de las épocas señaladas (Minois, 1989).

Una de las fuentes en la que se evidencia la carga misógina en la pintura es la mitología, que constituye una de las respuestas a las interrogantes que tratan de buscar las raíces de una visión predeterminada de la vejez femenina. De la amplia bibliografía del siglo XX sobre este tema, hemos consultado los textos de Paul Delmonaix *El simbolismo en la mitología griega* (1995) y de Geoffrey Stephen Kirk *La naturaleza de los mitos griegos* (1984).

En sus escritos, ambos autores nos han enseñado que tanto en los mitos como en sus héroes subyace el sedimento sobre el que se configuran los arquetipos y los estereotipos analizados por Carl J. Jung, en *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*, un texto

publicado por primera vez en 1910 que acuñó este término, *inconsciente colectivo*, también estudiado por Sigmund Freud.

En las referencias al estudio de la vejez femenina, Simone de Beauvoir, en su ya clásico texto *La Vieillesse*, publicado en Francia en 1970, plantea el tema de que los mayores ni tienen los mismos derechos ni las mismas necesidades que otras generaciones más jóvenes, de manera que, según esta autora, se establece la distancia psicológica del mayor como *el otro*. Anteriormente, *El segundo sexo*, publicado en 1949, es considerado un texto de gran trascendencia para la historia del feminismo y fundamental para las décadas siguientes. La *otredad* aparece como el gran eje temático de *El segundo sexo* y es reconocido como uno de sus conceptos clave. Simone de Beauvoir no acepta la inferioridad física de las mujeres como causa de la subordinación, sino como la interpretación cultural de la reproducción, afirmando que «no se nace mujer, se llega a serlo». Desde el enfoque feminista de esta autora, nos ha interesado particularmente *La Vieillesse* como un ensayo emblemático que ha nutrido todas las teorías sobre la posición de la mujer en la cultura, debatido, controvertido, pero indispensable.

En esta obra, la autora inicia un nuevo camino en la teoría feminista y trata de construir una hipótesis explicativa acerca de la subordinación de las mujeres. Simone de Beauvoir afirma que lo femenino como construcción social lleva implícita una serie de valores exclusivos asociados al hecho de ser mujer menoscabando su poder social y colectivo.

Otras autoras como Helen Fisher (2000), Carole Pateman (1995) y Whitney Chadwick (2007) son esenciales para conocer el papel asignado por la sociedad a las diferencias de género. Sus escritos nos han servido para comprobar que la vejez femenina es un tema poco tratado y, sin embargo, tan importante en la versión pictórica que desde la Antigüedad se mantiene en todas las épocas hasta la actualidad.

En el panorama sociodemográfico del envejecimiento, Massimo Livi Bacci ha subrayado la imposibilidad de conocer con rigor cuántas personas se podían incluir en la categoría *vejez*, dadas las dificultades de investigar lo que realmente significaba en el pasado pertenecer a esta categoría y a qué edades se referían los escasos datos disponibles.

Livi Bacci es autor de *Historia mínima de la población mundial*, un texto sobre los efectos de las primeras oleadas de peste en Europa a partir de 1347 y sus efectos devastadores e implicaciones sociales para las poblaciones europeas (Livi Bacci, 2009).

La obra de Georges Duby y Michelle Perrot *Historia de las mujeres en Occidente* se adentra en un largo recorrido de la historia de las mujeres en la Edad Moderna, pues estudian todos sus pormenores, desde su posición económica en casos como el matrimonio o la viudedad, la capacidad de administrar sus bienes y de cuidar de los demás, hasta su papel como transmisoras intergeneracionales de valores y creencias. No se trata solo de un relato cronológico de acontecimientos, sino también de analizar las razones según las cuales las mujeres han sido excluidas de la historia por diferentes circunstancias sociales. Los autores señalan que en las últimas décadas únicamente han recuperado su visibilidad, sufriendo innumerables dificultades, como sujetos de la historia (Duby y Perrot, 2000).

Un trabajo que queremos destacar como fuente de nuestra investigación es la obra de María Elena Díez Jorge y Esther Galera Mendoza titulada *Venerables ancianos y viejas alcahuetas*. Se trata de un texto extenso, detallado y documentado sobre la imagen de la mujer condicionada por la asignación de roles predeterminados en el arte que, según estas autoras, no hacen sino consolidar el imaginario colectivo en la asignación de papeles según el género (Díez Jorge y Galera Mendoza, 2003).

Igualmente destacable para el estudio de la vejez femenina en el arte es un trabajo titulado *Le crépuscule du corps* de Caroline Schuster Cordone. Esta historiadora hace hincapié en el tratamiento del cuerpo femenino, analizando la constante dialéctica que se debate entre la idealización social y el envejecimiento físico. Su trabajo se inscribe en la perspectiva histórica, de un largo periodo que arranca en los siglos XV y XVI hasta la actualidad (Schuster Cordone, 2009).

Nos ha interesado especialmente la relación entre el pensamiento medieval y el humanismo, un tema debatido por historiadores como Tzvetan Todorov, en cuyo texto *Elogio del individuo*, explica cómo en lo terrenal el individuo adquiere un grado de autonomía suficiente respecto al espiritual, de tal manera que merece ser observado y representado tal cual es y no únicamente como abstracción o símbolo.

El autor señala esa nueva individualidad en relación con el auge del retrato, pieza esencial para el estudio del envejecimiento recogido por la pintura (Todorov, 2006).

Ernst Gombrich, en *Norma y forma* (1994) e *Historia del Arte* (1997), realiza una extensa consideración acerca de la interrelación de creatividad con la tradición y dice que la unión de ambas proporciona al artista un contexto muy articulado en el que se

pueden realizar descubrimientos significativos. Según nuestro criterio, en esta área, se pueden incluir las corrientes más conservadoras y tradicionales hacia las diferencias entre hombres y mujeres que pudieron condicionar la creatividad artística que menciona Gombrich. En su segunda obra, un ensayo de contenido más histórico, Gombrich hace un análisis exhaustivo desde las primeras pinturas primitivas hasta el arte contemporáneo, combinando la organización histórica de los distintos periodos con las ideologías de cada sociedad, dando cuenta tanto de los cambios como de las características particulares de cada obra estudiada.

Erwin Panofsky es uno de los autores que en mayor medida hemos utilizado como fuente autorizada por la contribución de sus ideas a la historia del arte. Sus textos *Estudios sobre la Iconología* (1972), *Idea* (1984) y *El significado en las artes visuales* (1989) son de gran importancia para abordar teorías de la idea, el significado y el simbolismo de las representaciones artísticas. Para el significado del arte, como cita Panofsky sobre la iconología, nos hemos adentrado en el *Diccionario Iconológico* de Cesare Ripa, publicado por primera vez en 1593. Describe Ripa el sentido simbólico de las artes visuales, considerado una herramienta fundamental por su influencia en la pintura renacentista y en épocas posteriores; Ripa incluye todo un repertorio de alegorías para representar las virtudes, los vicios y demás pasiones humanas. Con este método, señala Panofsky, se ha logrado un nivel de comprensión del arte que va más allá de lo formal para acercarse más al contenido de las imágenes, un acercamiento que permite conocer una dimensión diferente de las obras de arte (Panofsky 1972).

Kenneth Clark, historiador de arte británico, ha realizado estudios de gran relevancia sobre la belleza en *Feminine beauty* (1980) y en *El desnudo* (2008), ensayos en los que nos presenta los cánones de la masculinidad y feminidad vigentes a través de los tiempos. Clark teorizó sobre los ejemplos del desnudo masculino que se habían creado a lo largo de la historia del arte, como el atleta, el guerrero y el héroe. De Clark hemos aprendido la evolución del desnudo y el creciente predominio del desnudo femenino sobre el masculino hasta llegar a un dominio total en la modernidad. En esta evolución, Clark encontró otro sentido del desnudo femenino, que se fue ocultando a las miradas del público, cubriéndose de velos o túnicas o mostrándose de espaldas, mientras que el desnudo masculino conservó un interés académico para los estudios del dibujo clásico. La belleza, según Clark, alcanzó su zenit en la Grecia antigua siguiendo los criterios de la proporción, la simetría y la homogeneidad de rasgos físicos. Se trata de un ideal

platónico de serenidad y armonía que se rompe en el Renacimiento al ampliar unas imágenes incluyendo diferentes tipos de belleza femenina, anteriormente secularizadas por un clasicismo intocable (Clark, 1980). Estos textos son de singular importancia para analizar uno de los hitos de la pintura, el desnudo femenino, sobre el que ha pivotado el interés de los artistas de cualquier época y, para nuestro trabajo, constituyen una plataforma indiscutible para el análisis de la vejez femenina.

Entre los estudios más completos y documentados sobre el autorretrato femenino, hemos considerado el ensayo de Frances Borzello. Borzello reconstruye la mirada de las mujeres hacia ellas mismas en un texto titulado *Seeing ourselves* (1998), que parte de las ilustraciones de los manuscritos medievales y llega hasta el siglo XX. Es un compendio particularmente sugerente ya que nos enseña el tratamiento pictórico de la vejez de las mujeres artistas en sus autorretratos (Borzello, 1998).

Pat Thane, en su obra *The long history of old age*, estudia los malentendidos de la vejez, en el uso apropiado del término *viejo*. Analiza la supervivencia de los mayores, su cuidado y la permanencia de la sexualidad en este momento vital. Thane acompaña su texto de una gran amplitud de referencias a obras plásticas de pintura, grabado y escultura, desde la Antigüedad hasta nuestros días (Thane, 2005).

Philip Sohm aborda la cuestión del envejecimiento de los artistas en su libro *The artist grows old* con alusiones acerca de la percepción de su propia edad y estudiando cómo esta vivencia es capaz de influir en su pintura. Observa en su análisis a los grandes artistas del Renacimiento y del Barroco, dedicando un largo capítulo a Tiziano y la plasmación de este hecho en sus autorretratos (Sohm, 2007).

El catálogo editado en 2008 por el Museo del Prado *El retrato del Renacimiento*, encargo de Miguel Falomir, es una obra excepcional por el recorrido del retrato. Contiene una extensa información sobre arte flamenco e italiano en el Renacimiento, analiza la evolución del retrato desde el siglo XIII e incluye una extensa colaboración de expertos europeos (Falomir, 2008).

La brujería es un tema tratado ampliamente en numerosos escritos y analizado en nuestro trabajo en su relación con la imagen femenina en la vejez. Sobre este tema, hemos consultado diversos textos, entre ellos, el ya clásico *Las brujas y su mundo*, de Julio Caro Baroja donde analiza las prácticas y creencias en la magia y su permanencia en distintas sociedades y culturas (Caro Baroja, 2010)

Hemos consultado el catálogo del Museo Británico de Londres realizado con motivo de la exposición *Witches and wicked bodies* de octubre de 2014. Dicho catálogo recoge una serie de dibujos y grabados desde el siglo XVI hasta el presente, de manera que presenta un extenso recorrido sobre la representación de la mujer asociada a estereotipos que incluyen desde la horrenda vieja maligna hasta la bella seductora, una imaginería que se ha reinventado repetidamente a través de los siglos y que incluye obras de Durero, Cranach y Goya.

En los estudios más recientes, el compendio de trabajos presentado por Pilar Folguera, *Género y envejecimiento*, incluye una serie de capítulos escritos por investigadoras de gran experiencia que realizan un repaso minucioso desde los estudios europeos, la biopolítica, la antropología, la economía y la historia de lo que supone el hecho de «envejecer en femenino» (Folguera, 2013). Las teorías mencionadas son esenciales tanto para el análisis teórico de nuestro trabajo como para la observación de las obras de arte, ya que contextualizan la interrelación entre las áreas de esta investigación, arte, envejecimiento y género.

II. DESARROLLO TEÓRICO

Partiendo de la idea central que orienta y delimita la investigación, el tema de trabajo se sintetiza en la siguiente reflexión acerca de las razones por las que en la mente del artista se forja una determinada visión de la vejez femenina. A lo largo de la historia, los ancianos han sido percibidos con una imagen positiva con rasgos como la prudencia, la ecuanimidad y la sabiduría, aunque a su vez han sido motivo de crítica por su rigidez, intolerancia o egoísmo. Estas dos visiones corresponden a una realidad. Sin embargo, lo que es difícil de justificar comparativamente es el relato prejuicioso que ha dominado sobre la vejez femenina, un relato que está presente en el lenguaje, la narrativa, la sátira o la filosofía y, bajo estas influencias, en la pintura. A todo ello se suma la confluencia del ensalzamiento que, en paralelo, venera la belleza femenina y denosta su vejez, no solo como una ausencia de la juventud sino vista con una carga moral, en la que dominan vicios y pecados como la maldad, la avaricia, la ira o la envidia que emergen en su tratamiento pictórico.

Las teorías de menosprecio de la vejez han sustentado nuestros argumentos acerca de la mirada de género. Esta mirada se proyecta desde la Antigüedad sobre la mujer anciana con el resultado de una nueva forma de doble discriminación, por ser mujer y por ser anciana. El cuerpo y la belleza se configuran como dos opuestos que se enfrentan en un campo de batalla cuando llega el envejecimiento. Al llegar al cuerpo femenino, la mirada del pintor le niega la pretensión de agradar al observador cuando es abandonado por la juventud, recurre a la decrepitud y a la deconstrucción de la feminidad y describe a la mujer mayor abandonada, encerrada en sí misma y, con frecuencia, solitaria o desesperada.

Con la llegada de las mujeres a la vejez es aún más notoria la escasez de vulnerabilidad para las que no cuentan tanto los problemas derivados de la edad como las barreras para asumir su propia identidad oscurecida en el mundo artístico, un mundo clausurado sin fácil escapatoria, con dificultades acrecentadas en sentido inverso al correr de los siglos. Se puede afirmar que cuando la vejez descansa directamente sobre las representaciones plásticas, se puede distinguir entre la naturaleza de la percepción y el grado de la discriminación de la vejez femenina.

El término *vejez* se asocia con frecuencia a ideas negativas originadas por los temores o creencias que no responden a una visión realista de la vida de las personas mayores.

En relación con las mujeres, se generan unas imágenes que ejercen sobre ellas tanta presión que dificultan la conciliación del pensamiento «no envejecas» con la nostalgia de la juventud.

Las nuevas prácticas y libertades de los artistas renacentistas contribuyeron a un asalto a la belleza clásica que preconizaba la apertura a nuevas categorías estéticas. En el retrato, se exageraban las deformaciones de la persona, sin borrar totalmente su identidad para poder reconocerla, una costumbre que, al parecer, se remontaba también a la antigua Grecia, en la que la fealdad o los defectos físicos se correspondían con problemas psicológicos o desórdenes de otro tipo, sociales o morales, y no tanto con la vejez (González García, 2008). En el mundo griego, se dieron ciertas contradicciones: Platón, en su *República*, consideraba que lo feo era falta de armonía y lo opuesto a la bondad de lo espiritual; recomendaba que se evitara exponer a los niños la visión de cosas feas, pero admitía que en el fondo existía una cierta belleza en todas las cosas, ya fueran animales o instrumentos de la vida cotidiana. Una chica bella podía incluirse en este agregado, aunque cada una de estas cosas podía ser fea respecto a la opuesta.

Este contraste entre lo bello y lo feo lo describe Leonardo Da Vinci refiriéndose a su representación artística en su tratado sobre pintura. Un rey deberá tener barba y aspecto y ropaje majestuosos y, por el contrario, todo aquello que representaba fealdad, o decadencia, debía ser motivo de sátira o de descrédito. Pretendía no interferir en el auge del culto a la belleza recuperada del arte clásico. Aun así, llegaba a extremar esta crítica deformando facciones y exagerando la fealdad. Sin embargo, respecto a la vejez, Leonardo parecía muy interesado por los viejos desde su visión científica del cuerpo humano. Según una referencia de Victor Alba en *Historia social de la vejez* (1992), Leonardo atendió a un anciano que murió sano y disecó su cadáver para averiguar la causa de una muerte dulce, aconsejando así a los ancianos: «La ciencia rejuvenece el alma, disminuye la amargura de la vejez. Atesora, pues la sabiduría que alimentará tus últimos años» (Alba, 1992, p. 62).

En el paso de la Edad Media al Renacimiento, la imagen femenina se transforma gradualmente pasando de ser una belleza emblemática en su juventud a convertirse en fealdad cuando envejece. De alguna forma, podríamos decir que se manipula la vejez hasta convertirla en fealdad.

No solo sufre esta transformación, sino que, por añadidura, se le atribuyen un conjunto de atributos negativos, recogidos en la pintura de artistas renacentistas italianos, flamencos y alemanes. En el arte de los siglos XV y XVI, las representaciones de fealdad en la vejez femenina corresponden a una visión que no sigue criterios estéticos únicamente, sino también morales.

Desde la fealdad, emerge un concepto de la ancianidad femenina como engendradora de todo un despliegue de elementos nocivos que llegan a lo grotesco y a la brujería.

Todo esto no hace sino reforzar una visión misógina de la vejez de la mujer, alimentada por las corrientes religiosas, ya que la doctrina del pecado original del cristianismo, se produce una intensificación del desprecio de la mujer.

La idea cristiana acerca de la mujer señala que, cuando deja de cumplir con su rol principal, la fecundidad, puede derivar en una versión moral de pecado y muerte. La visión moral de la vejez femenina abre oportunidades a los artistas por prestarse con más destreza a la imaginación creativa: la maldad y el vicio parecen facilitar su expresión, pues excitan el interés morboso de la narrativa y de la plástica.

La versión de Cesare Ripa

En su *Iconología*, Cesare Ripa hace una amplia recopilación de personajes y alegorías y trata sin condescendencia la vejez femenina en su versión más viciosa. Las descripciones que acompañan a las ilustraciones de la vejez femenina, según Ripa, son cuantitativamente superiores a las masculinas y cualitativamente más despectivas o sangrantes: describe a las mujeres ancianas como viciosas, pecadoras, pálidas, indolentes, apestosas, mal vestidas y desagradables a la vista.

En casos como *La Medicina*, Ripa se refiere a una mujer anciana a la que los hombres acuden por confiar en los poderes curativos de las viejas, lo que podría indirectamente vincularse a la brujería. Otras descripciones como la herejía, la indecisión, la maledicencia, la pobreza, la superstición, la pestilencia o incluso la propia vejez, las describe Ripa como una mujer canosa (el pelo blanco aparece por primera vez) arrugada y mal vestida. La desnudez que muestran sus pechos, la pobreza de los vestidos, las bocas desdentadas, el aislamiento, la soledad, así como los vicios relacionados con la brujería, la maledicencia, etcétera, han ejercido una notable influencia en las representaciones pictóricas. Los términos más peyorativos los emplea Ripa para los siguientes vicios o defectos: Pereza, Avaricia, Calamidad, Embriaguez, Envidia, Sospecha, Superstición, Usura, Murmuración y, Peste, Pestilencia o aliento pestilente, de las que ya hemos recogido algunas imágenes como *La Avaricia* y *La Envidia* que también figuran en la emblemática de Alciato (Alciato, 1985).

Las descripciones de estas imágenes femeninas contienen elementos claramente misóginos. A la vejez masculina, por el contrario, solo se le atribuye la lascivia y la banalidad, que empeoran con la edad. En las versiones más positivas, se alaban sus virtudes: en *El Juicio*, por ejemplo, aparece un hombre viejo armado de escuadra y cartabón, compás y regla como símbolos del conocimiento, nacido del intelecto. Ripa alude al juicio o al pensamiento, cualidades de la mente, contribuyendo así a configurar el arquetipo del *viejo sabio* presente en la pintura renacentista. La *Iconología* de Ripa es una obra esencial por su influencia en generaciones de pintores, porque describe con rasgos de personalidad, que él denomina *Imagini*, los aspectos físicos con descripciones detalladas que acompañan algunos de sus grabados.

Distintas perspectivas de análisis. Feminismo, psicología y mitología

La diversidad de puntos de vista en las grandes áreas citadas de este trabajo se ha desarrollado desde un marco teórico que contempla distintas perspectivas que se detallan seguidamente.

Hemos considerado la perspectiva feminista para contextualizar la desvalorización de las mujeres frente a los hombres en los diversos ámbitos sociales y culturales que afloran en la iconografía de la vejez. Esta perspectiva es determinante para entender que la feminidad y la masculinidad no son construcciones sociales independientes. Muestran que ni la condición femenina ni la masculina tienen una identidad que las defina por separado, sino que son el resultado de construcciones estrechamente relacionadas entre sí y que es necesario entenderlas a través del estudio de sus diferencias.

Los estudios de género afirman que la variación de los comportamientos sociales va más allá de las diferencias biológicas y han subrayado que las desigualdades están construidas social y no biológicamente dentro de un proceso sujeto a una dialéctica en continua evolución. La dinámica social entre hombres y mujeres ha impulsado la categoría *género* que, a través de diversas culturas y cambios sociales, ha ido moldeando las definiciones de lo masculino y lo femenino. La masculinidad y la feminidad son ambas componentes de género e, igualmente, producto de diversas circunstancias sociales.

Para la definición del término *género* nos remitimos a la interpretación habitual de las ciencias sociales en las que se asocian valores y conductas vinculadas al sexo y no determinadas por la biología. Este término se define por oposición *sexo*, término que se refiere a los rasgos fisiológicos mostrados por las personas al nacer, características anatómicas que varían en los seres humanos y otorgan a hombres y mujeres un papel diferenciado en el proceso de reproducción y evolución física. El género es una construcción social que, lejos de centrarse en aspectos biológicos, se refiere a las expectativas y obligaciones que la sociedad deposita en las personas y que ellas responderán con comportamientos y actitudes. Y cuando hablamos de socialización de género, nos referimos también a todo lo relacionado con los modelos que se transmiten de generación en generación y que no siempre siguen las mismas pautas según los roles masculinos y femeninos asignados socialmente. Su significado evoluciona a lo largo de la vida, se aprende en la familia, en la sociedad, en las relaciones grupales o asociativas.

La edad también varía según las capacidades de ajustarse o no de los mayores en cada momento. Así, cambian «a tiempo» o «fuera de tiempo», siguiendo la terminología utilizada por Norbert Elias (Elias, 1997). La manera de definir al sujeto como un elemento dinámico se inscribe en un proceso cambiante frente a la errónea percepción de creer que la persona siempre es la misma. Una persona de una determinada edad no tiene la misma estructura de personalidad que, por ejemplo, diez años más tarde, aunque siga siendo ella misma. Se puede hablar de distintos modelos de vejez, teniendo en cuenta la edad cronológica, la edad percibida y la edad sentida. No podemos olvidar que estamos ante un hecho que, además de su carácter biológico, es cultural y, por tanto, cambiante a través del tiempo.

En la definición de la identidad femenina como sujeto dentro del sistema social, entran en juego la sexualidad y el deseo como signos diferenciadores en una sociedad falocéntrica. Estas mismas variables forman parte del mundo del arte, aunque con grandes desventajas, debido al silencio al que se han visto sometidas las mujeres, negadas igualmente en su identidad y su sexualidad. Y no solamente su deseo como motor de la creatividad, sino también negando sus capacidades para expresarse libremente en el mundo del arte. Siguiendo las teorías citadas de Norbert Elias, las mujeres en este terreno están permanentemente «fuera de tiempo», no se ajustan a los momentos impuestos por el sistema social.

La necesidad de encontrar una identidad para la mujer y de referentes teóricos para definirse y un eje para actuar en la vida pública fue una de las claves para que en los años setenta surgiera el debate feminista acerca las teorías de la igualdad y de la diferencia. El núcleo central de este debate estaba situado en torno a la pregunta de por qué la sociedad había hecho de la diferencia biológica de la mujer una desigualdad social o de género. En ambos planteamientos teóricos se sostienen los siguientes argumentos: las defensoras del feminismo de la diferencia aluden a que la sociedad, a lo largo de la historia, ha legitimado la desigualdad social, recurriendo a diferencias *naturales* para sostener que la dominación de la mujer se debe al factor biológico, mientras que las teorías de la igualdad se rebelan contra el sistema patriarcal global y reivindican que la condición de la humanidad es única, lo que presupone la igualdad entre los sexos. En este debate, aparecían los viejos fantasmas del patriarcado llenos de sombras para aquellas mujeres sometidas a una doble dependencia: una de la voluntad

del varón y otra porque depende de ellas la vida familiar como un lugar de entendimiento y de comunicación.

La idea que defendemos acerca de la desvalorización de la vejez femenina es el resultado de la estructura social, la familia ya sea conyugal o patriarcal, y de otros aspectos no menos importantes como la acumulación de riqueza de propiedad masculina, la influencia de los patrones religiosos y de la presión social de un ideal inalcanzable de belleza. Con esto, podemos deducir que la identidad de las mujeres pertenece, más que a un ser sustantivo, a un punto donde convergen un conjunto de relaciones con implicaciones muy diferentes en ambos sexos según sea su situación de dependencia social y económica. La idea de envejecer ha cambiado a lo largo de los siglos, pero la percepción social de la mujer mayor sigue siendo más peyorativa que la del varón. A la mujer, cuando envejece, se le suele asociar la fealdad, no como en el caso del otro sexo.

Simone de Beauvoir sostiene que, al llegar a la vejez, las personas pierden el estatus y las capacidades que poseían en su juventud, de ahí que se disuelva también su identidad individual, al estar integrada la misma en una colectividad. Dice que cuando se envejece, el ser humano es un estorbo social, no sirve para nada, no es moneda de cambio, no produce ni reproduce. Finalmente, se convierte en una minoría ignorada, una carga para la sociedad. Esto concierne especialmente a la mujer debido a su mayor longevidad. Para esta escritora, en los hombres los signos del envejecimiento no se manifiestan de la misma manera que en las mujeres: ellos envejecen poco a poco de ahí que su vejez no sea tan radical como proceso vital. El envejecimiento femenino, en conjunción con su exclusión social, según Simone de Beauvoir, sitúa a la mujer en una posición inferior, de *segundo sexo*, como resultado de una convergencia de desvalorizaciones, el sexo biológico, el género social y, por añadidura, las prácticas vinculadas a su condición de ser una persona vieja (Beauvoir, 1970).

Desde una perspectiva de género, coincidimos con Simone de Beauvoir cuando afirma que en la noción de envejecimiento se pone de manifiesto la misoginia de nuestra cultura y cuando defiende que varones y mujeres tienen modos diferenciados de envejecer, de concebir y de enfrentarse mentalmente con este momento de la vida. Esto implica configuraciones identitarias muy distintas y así se manifiesta, como venimos analizando a lo largo de este trabajo, en las artes plásticas.

Si nos hemos inclinado por un análisis desde la perspectiva de género es para rescatar las vivencias que acarrearán el paso de la juventud a la vejez como tránsito irremediable a

la muerte. Hemos tomado para ello algunas reflexiones de Simone de Beauvoir. Una de ellas se refiere al tránsito de la vejez hacia la muerte aludiendo a lo siguiente: morir prematuramente o envejecer, no hay otra alternativa para las mujeres. Se refiere a esta disyuntiva como una imposición drástica que en el caso femenino se vive como *crisis*. El temor a envejecer acosa a las mujeres debido a un concepto simbólico que se sostiene sobre los pilares de la juventud y la fecundidad. Con su derrumbe, se genera un sentimiento de temor, se trata de un proceso que tiende a reconstruir el pasado, tratando mentalmente de agradar. En estas ideas, Simone de Beauvoir considera un tema esencial la relación de las mujeres con su entorno social. Beauvoir alude a la vejez como un hecho que solo puede ser entendido en su totalidad, no como un hecho biológico sino como un hecho cultural (Beauvoir, 1970), a lo que podemos añadir que para valorar el envejecimiento femenino es necesario conocer la vida de las mujeres y, para conocer la vida de las mujeres, es necesario conocer su vejez.

Quizá esta visión sea excesivamente negativa hacia las diferentes formas de envejecimiento entre hombres y mujeres, pero lo que sí sabemos es que la vejez se resiente de los prejuicios acumulados sobre esta etapa de la vida. Una mirada a las distintas sociedades nos enseña que la vejez humana ha caminado por sendas en las que se ha ido alimentando de percepciones negativas, constituyéndose así una idea de la edad avanzada como fuente de descalificación. En el momento actual, a pesar de que la noción de la vejez se ha enriquecido tanto en el plano psicosocial como en el biológico, las ideas peyorativas se han perpetuado en muchos ámbitos, desde el lingüístico hasta el artístico, tema central de este trabajo.

Ahora se añade a la edad avanzada un elemento procedente de la sociedad tecnocrática. Las personas ancianas van perdiendo poco a poco su función de ser la memoria para la colectividad, un aspecto que va en aumento y que soporta la creencia de que con los años el saber no se acumula, sino que caduca.

Ya en el siglo XX, Helen Fisher defensora del feminismo de la diferencia, describe a través de un detallado estudio antropológico de distintas culturas, las diferencias biológicas entre los sexos y su proyección en las actividades y capacidades de ambos. Frente a las teorías de Simone de Beauvoir, Fisher defiende la suya cargada de optimismo sobre lo que denomina «el primer sexo», no el segundo. Esta autora se define frente a las teorías que se sustentan en las influencias sociales o culturales y muestra en su texto *El primer sexo*, una gran seguridad en las capacidades innatas de las

mujeres para cambiar el rumbo del mundo moderno. El trabajo de Fisher señala a las mujeres mayores como las protagonistas de este cambio basado en su papel ancestral en el cuidado de sus semejantes desde que nacen. Fisher lo subraya afirmando que una mujer *nace* mujer, como contrapunto al conocido axioma de Simone de Beauvoir (Fisher, 2000).

Frente al optimismo de Fisher, creemos que las diferencias culturales e históricas sitúan al género femenino en una posición secundaria y de dependencia respecto al masculino y, por tanto, entrarían, en lo que puede calificarse como una forma de dominación (Bourdieu 2000). Siguiendo las teorías de Pierre Bourdieu, estos principios aplicados a la vejez nos muestran cómo se agudizan estas diferencias, relegando a las mujeres mayores a un papel social *pasivo* de reclusión hogareña, alejándolas de rol *activo* que el género masculino domina en los espacios sociales. Estos principios nos advierten que habría que denunciar los procesos históricos mediante los cuales se transforma *lo cultural* en *natural*, en referencia a la arbitrariedad de los signos que destinan al terreno de la dominación determinadas señales, como son el estilo de vida o el color de la piel, que estigmatizan a la persona.

Bourdieu añade que la subordinación es una forma de dominación y está construida sobre uno de los ejes principales que separa lo masculino de lo femenino, la sexualidad (Bourdieu, 2000, p. 35):

Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque reconstruye a través del principio de división fundamental entre lo masculino como activo y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo de posesión como dominación erótica y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada o, incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación.

Rosi Braidotti aporta a este debate una idea según la cual la persona se define como sujeto universal, con valores anteriores al concepto de género. Ella misma reconoció posteriormente que este concepto fue superado por las teorías que consideran el género no anterior, sino producto de las relaciones sociales.

Contradice las tendencias que combinan lo humano con lo masculino porque confinan lo femenino a la posición de *el otro*, es decir, sobre aquello con lo que se establece la diferencia (Braidotti, 2004).

Carole Pateman, en sus teorías sobre la dominación masculina, explica que para que hombres y mujeres pudieran acceder a una igualdad plena, habría que haber firmado *originariamente* un contrato que regulase el acceso de los varones al cuerpo de la mujer. De no ser así, las mujeres estarían sometidas, de por vida, a una relación de subordinación a los hombres (Pateman, 1995).

Lo que aportan estas teorías sobre el envejecimiento femenino son los aspectos que hemos mencionado acerca de un proceso vital que afecta al ser humano de forma compleja por las circunstancias que lo acompañan y son el resultado de una evolución que representa una realidad distinta en cada etapa de la vida que, a su vez, ha repercutido en una interpretación negativa de la vejez femenina que, según pretende mostrar este trabajo, tiene su correlato en las artes plásticas.

Sabemos que el envejecimiento humano se ha considerado irrelevante como producto histórico y cultural porque recaía en el ámbito de los fenómenos que se limitaban a lo físico o lo biológico más que a lo mental. Sin embargo, la interiorización mental del envejecimiento es un fenómeno que se vive como un proceso en el que se recuerda más que se proyecta (Feduchi, 2011).

Del análisis de la perspectiva psicológica nos ha interesado la posibilidad de estudiar cómo se desplaza a lo más profundo de la mente de los artistas los motivos que dan origen a sus obras, un proceso mental que es difícilmente inseparable del medio social o cultural. El entorno influye en la mente de los artistas, porque es ahí donde se albergan desde sus prejuicios hasta las infinitas influencias a las que está sujeto y también donde se alojan los mitos. Ya desde los griegos, los mitos han sido los pilares sobre los que se han construido los arquetipos clásicos y una fuente de inspiración modélica para el arte.

Según las teorías junguianas, los arquetipos se generan en el inconsciente colectivo derivando en estereotipos o imágenes estructuradas sobre un colectivo determinado (Jung, 2010).

En nuestro caso, nos interesan los estereotipos de género que en la vejez del ser humano a lo largo de la vida tienden a penetrar en su arquitectura psicológica. Se van asumiendo transformaciones, como el cambio en la percepción del paso del tiempo, el desarrollo de la conciencia de la finitud de la vida y de un tiempo limitado para vivirla.

La formación de arquetipos, según las aportaciones junguianas, parten del inconsciente colectivo, teorías que se han transmitido a través de las tradiciones manifestándose en

diversos formatos. El arquetipo tiene un contenido inconsciente y se adapta a la conciencia individual de la persona (Jung, 2010, p. 42).

A diferencia de la naturaleza personal de la psique consciente, existe un segundo sistema psicológico de carácter colectivo, no personal, además de nuestra conciencia inmediata, que es de naturaleza perfectamente personal y que nosotros —aunque le pongamos como aditamento lo inconsciente personal— consideramos la única psique empírica. Este inconsciente colectivo no se desarrolla individualmente, sino que es hereditario. Consta de formas preexistentes, los arquetipos, que pueden llegar a ser conscientes solo de forma secundaria y que dan formas definidas a ciertos contenidos psíquicos.

Para estudiar los arquetipos fundamentales que genera la mente humana, alejándose de interpretaciones de carácter religioso o moral, Paul Durand se centra en el estudio de la capacidad de la mente en formar imágenes como parte de un ejercicio de interpretación, *deformando* lo que ve desde el dinamismo de la vida psíquica. Estas teorías tienden a ubicarse del lado de las teorías que apoyan la perspectiva simbólica para la interpretación (Durand, 2005).

Los símbolos generan arquetipos y son inagotables por su gran carga de significados, lo que, a su vez, imposibilita una interpretación unívoca. En su propia ambigüedad reside su esencia y es lo que nos permite una lectura abierta, sin buscar códigos determinados (Duby, 1989).

Si nos remitimos al símbolo, en esta capacidad generadora, se impone señalar su función en el ámbito artístico por su relación con el origen psicológico de las representaciones mentales y de los estereotipos interiorizados en el inconsciente. Hemos considerado estas ideas uno de los puntos fundamentales para abordar la forma en que estos orígenes generan unos determinados modelos de vejez y cómo se reproducen siguiendo unas pautas interiorizadas de origen mitológico. Para nuestro estudio, consideramos que las imágenes representadas, cualquiera que sea el medio, generan creencias colectivas que se transmiten y se heredan, llegando a conformar una imagen de la vejez determinada debido al impacto cultural y social en la pintura.

El estudio de la mitología y de su interpretación simbólica es observable en la iconografía de las obras analizadas. El primer paso ha tratado de definir lo que es un mito o lo que significa la mitología. La definición, para empezar, es una barrera que tropieza con innumerables dificultades. En relación con el intento de recopilar y debatir

muchos de los estudios existentes, parece que no hay una sola teoría que explique la naturaleza de los mitos, aunque existan fuertes creencias arraigadas en las tradiciones culturales o religiosas. El problema se debe a que, siendo fundamental la memoria colectiva, a la vez hay numerosas contradicciones y diferencias en ella por estar vinculada a las ideas y creencias básicas de un grupo o de una comunidad (Campbell, 2012).

Mircea Eliade, el escritor más prolífico sobre mitos y religiones, adjudica a la mitología un aura especial. Para Eliade, resulta difícil encontrar una definición de mito que sea aceptable la vez tanto por los eruditos como por los no especialistas (Eliade, 1991, p. 7):

Por lo demás, ¿acaso es posible encontrar una definición única capaz de abarcar todos los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades, arcaicas y tradicionales? El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias.

Los mitos contienen elementos simbólicos que permanecen en el imaginario colectivo de la sociedad y, por estar en el imaginario colectivo, se proyectan en el mito y se convierten en instrumento de educación y adoctrinamiento (Sousa, 2009).

Los mitos encierran, además, ciertas paradojas: parte del contenido de los mitos está cargado de aspectos violentos o terriblemente crueles y, si, por una parte, tratan de combatir el miedo, el espanto, el terror, el pánico o lo monstruoso, por otra, estos aspectos pueden tratar de forma fascinante los fenómenos de la naturaleza, sean terrenales, meteorológicos, cósmicos o de cualquier otra cosa que no tenga una explicación simple. De aquí parte la idea de que las sociedades primitivas se cuestionan la propia existencia en un medio que paradójicamente las acoge y las asusta, además de generar incertidumbre en el ser humano ante la muerte.

Las únicas respuestas posibles para estas sociedades se encuentran en las divinidades representadas por los astros y algunos fenómenos naturales como la lluvia para la fertilización del suelo.

Paul Diel afirma que, en los esfuerzos para la interpretación de los mitos, residen siempre los conflictos del ser humano por depender no tanto del conocimiento objetivo sino de las fantasías, de los sueños o de lo imaginario. Un ejemplo estaría en el

contraste de la inmensidad de los fenómenos de la naturaleza con la brevedad de la vida humana (Diel, 1995, p. 13):

En la época de la expansión de la cultura agraria, la psique humana evolucionó hacia una complejidad bastante alejada del primitivismo y el animalismo o el alegorismo cósmico. Es capaz ahora de crear símbolos, es decir, imágenes de significación precisa que tienen por finalidad el destino del hombre.

Los mitos se han transmitido a través de generaciones y han sido trasladados a la sociedad utilizando el recurso verbal o escrito de los relatos que con el uso han perdurando en la historia. Según Geoffrey Stephen Kirk, ello es lo que les ha conferido su peculiar interés y atractivo universal (Kirk, 1984, p. 24):

Las sociedades creadoras de mitos utilizan cuentos para comentar los diversos aspectos de la vida y acumulan reflexiones sobre una enorme variedad de intereses y de preocupaciones. Los mitos no son uniformes ni lógicos, ni internamente consistentes; son multiformes, imaginativos y libres en sus detalles. Por otra parte, sus implicaciones fundamentales pueden cambiar de un año a otro, de una generación a la siguiente.

Tratando de distinguir entre mito e historia, los estudiosos de esta disciplina, consideran que es más riguroso cuando las fuentes de análisis se dedican a las tradiciones cultas para distinguirlos de las culturas iletradas, para ellos, menos fiables. Los mitos, según Campbell, parten de una idea común acerca de lo que se transmite como el saber colectivo de una cultura compartida y sirven para evocar recuerdos de la memoria comunitaria anidados en el inconsciente (Campbell, 2012).

Los artistas plásticos utilizan la mitología como una parte de su bagaje intelectual y la aplican a la pintura. La mitología se convierte así en una metáfora, en una alegoría o en «otro hablar» superando la propia historia, para llegar a un discurso de orden moral y pedagógico, muy valorado por el poder político y religioso en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. Desde los primeros años del Renacimiento, los artistas reciben de la mitología una amplia diversidad de temas para reproducir en sus cuadros. Los escultores y pintores del Renacimiento italiano se inspiran en los dioses y héroes de la

mitología griega y romana y optan por una orientación que rechaza la estética de los artistas medievales para así poder dar una nueva forma al arte mezclando imágenes cristianas humanistas y paganas. A diferencia de la iconografía de la religión cristiana y su olvido de la belleza corporal, el mundo de la mitología clásica utiliza un lenguaje más apropiado de gran riqueza simbólica para expresar un nuevo concepto del mundo (García Gual, 2010). La cultura griega y la romana mantienen su influencia en la cultura europea desde el Renacimiento temprano, el Barroco, hasta el Neoclasicismo y Romanticismo del siglo XIX. Ya en el siglo XVI, Leon Battista Alberti, en su tratado *De Pictura*, concede una gran importancia al conocimiento de la mitología como fuente literaria de inspiración para las obras artísticas (Alberti, 2007, p. 115).

Así, aconsejo al pintor estudioso que se haga familiar y bienquerido para poetas oradores y otros doctos en letras, pues de esos ingenios eruditos obtendrán no solo óptimos ornamentos, sino que también irá en provecho de sus invenciones, que como en pintura suponen la mayor alabanza. El egregio pintor Fidias confesaba que había aprendido de Homero cómo pintar mejor la majestad de Júpiter. Así creo que seremos más ricos y sin tacha leyendo a nuestros poetas, siempre que estuviésemos más atentos al estudio que a las ganancias.

Los mitos son una referencia importante para este trabajo, ya que nos han permitido establecer una conexión de la mitología con las bases patriarcales sobre la que se asienta la misoginia. Los discursos mitológicos, a pesar de todas sus complejidades, han contribuido significativamente al mantenimiento de los valores patriarcales y al reparto desequilibrado de roles sexuales y, como señala Teresa Mayor Ferrándiz en su artículo «Monstruos femeninos en la mitología griega», al mantenimiento del dominio de un sexo sobre otro. Las mujeres son como monstruos, afirma la autora, encarnan el caos, la barbarie, el salvajismo o lo primitivo, es decir, seres que se oponen a la «norma», a la lógica y a la normalidad de un orden legítimo. Las compara con los casos de Helena o Pandora, dos bellas mujeres, causantes de los males que afectaron a la ciudad de Troya y a toda la humanidad, una monstruosidad, fruto de una mitología de carácter misógino (Mayor Ferrándiz, 2012).

Además de las perspectivas citadas, hemos considerado algunos aspectos del entorno sociodemográfico como las pestes que asolaron Europa en el siglo XIV y los cambios derivados en la estructura poblacional en siglos posteriores. En este contexto, hay que reseñar el impacto de la peste negra, un tema que hemos querido analizar por su

repercusión en las ideas de la vejez, la muerte y su representación en la pintura. Sus efectos en la mortandad se hicieron notar en la presencia de la imagen de la muerte y el auge de lo macabro en la pintura.

El final de la Edad Media, según los estudios demográficos, se consume en contradicciones entre el exterminio debido a pestes o guerras y los sueños de pensar en la tierra como un paraíso terrenal. Esta catástrofe demográfica no tiene parangón en la historia, ni como tragedia humana ni como episodio bisagra entre dos épocas, de la Edad Media al Renacimiento. Con la peste, las poblaciones afectadas se enfrentaron con la limitación de crecimiento independientemente de la organización social, de su nivel de desarrollo o del estado de salud o la edad de las personas (Livi Bacci, 2009).

La construcción social de la vejez

Los hombres maduran, las mujeres envejecen.

SUSAN SONTAG

En los capítulos anteriores, hemos analizado cómo los valores sociales han mostrado su eficacia en el desarrollo de una visión determinada de la vejez; estos valores son producto de cambios y transformaciones a lo largo de la historia. Surgen con un especial significado y cambian o desaparecen según las distintas épocas. Las estructuras que las conforman no están cerradas a las transformaciones de cada sociedad, sino, por el contrario, los cambios de normas y valores se inscriben en un proceso dinámico que se retroalimenta de las etapas vividas. Su significado es uno de los factores que más influye en la definición de un concepto como el envejecimiento cuando se refiere a costumbres, prácticas o tradiciones que comparten las personas de cada sociedad.

El envejecimiento no trata únicamente de un signo relacionado con la evolución biológica, la vejez es una construcción social que coloca a los dos sexos, femenino y masculino, en posiciones a veces asimétricas en cuanto la duración de la vida y en relación con los diversos modos de envejecer de hombres y mujeres. Cuando los sistemas sociales se organizan en función de este modelo asimétrico, las mujeres mayores acceden a un sistema para el que no estaban pensadas y el modelo las desacredita.

En la construcción social del envejecimiento, se detecta una fuerte influencia de aspectos de la vida de las personas ancianas que traen a la vejez una serie de experiencias que deben integrarse a las circunstancias personales de cada uno. Al llegar la vejez, la vida de las personas se desarrolla marcada por el sexo y por las circunstancias sociales y culturales que determinan su curso. Se puede decir que la vejez es una etapa de cambios tanto en la forma de vivir como en las situaciones a las que se enfrentan. Varían si consideramos que al mismo tiempo se comparte un aspecto social de la vejez con una estructura de valores que constituyen la llamada *edad social* y que se define por el ajuste de la persona mayor a cada sociedad, variando también según la interiorización de este hecho, es decir, del concepto del «yo» como persona mayor. La sociedad otorga un lugar y un papel a la persona anciana, condicionando la idea que tiene de la misma.

Estas ideas sobre la vejez pueden influir en la capacidad de resistencia de las personas mayores e incrementar su vulnerabilidad (Schirrmacher, 2004, p. 24).

La vejez es un sentimiento vital fundamental en continuo cambio que puede provocar una sensación de decadencia o muerte, una cultura en extinción. La cercanía de la muerte unida a los miedos físicos y psíquicos del envejecimiento prolonga nuestro pasado y acorta nuestro futuro.

Dada la heterogeneidad creciente del proceso y las particularidades de la vida humana, las teorías sobre la vejez coinciden en la dificultad cada vez mayor de tomar como referencia la edad cronológica y biológica de una persona. La vejez es una fase de un proceso, una idea asociada al cambio y a un sistema inestable con una característica particular, la irreversibilidad del mismo. Aunque el conocimiento del envejecimiento se ha centrado en el enfoque biológico, si se ignoran las respuestas emocionales, cognitivas o sociales, resulta incompleto.

La ancianidad posee su propia escala de valores, además de un simbolismo propio dominado por una idea central negativa por la prevalencia de un ideal de belleza que consagra la juventud como plenitud y riqueza frente a la idea de la muerte y del deterioro corporal.

Para explicar la devaluación universal e histórica de la vejez, Edgar Morin se refiere al mensaje cultural que enfatiza la trinidad de amor, belleza y juventud, que pretende prolongarse en la figura del *adulto joven* ignorando los valores de la vejez. Esta mirada social y cultural del proceso de envejecer supone una desvalorización de la edad. Los prejuicios en función de la edad que afloran en las actitudes y conductas hacia las personas mayores llevan a prácticas y políticas institucionales que las perpetúan (Morin, 1962).

Desde una visión dialéctica, es necesario analizar la integración de la edad con el género como una variable imprescindible y explicativa de la construcción de valores e identidades diferenciadas al llegar la ancianidad. Esta idea subraya lo social sobre lo biológico y permite hablar no solo de la esencia de lo femenino y lo masculino sino de la *masculinidad* y la *feminidad* como construcciones sociales con un contenido de género (Tobío y Denche, 1995).

Al llegar a este punto, nos preguntamos si sería más adecuado aplicar el término «vejez», de la misma manera que actualmente se habla de *masculinidades* —con ambos términos se alude a las grandes diferencias que hay dentro de estos colectivos, lo que se explicaría mejor en plural que en singular—. Carmen Alborch afirma que no hay una vejez, sino *vejez*, en su libro *Los placeres de la Edad* (Alborch, 2014, p. 38).

Envejecemos en buena medida como hemos vivido, con multitud de matices y sin determinismos, porque hay márgenes para el cambio, en función de distintos condicionantes y circunstancias como son la genética, la salud, el lugar en el mundo, la formación, las circunstancias vitales y sociales, la situación económica y, por supuesto, la suerte.

Creemos que no se puede entender la imagen proyectada de la vejez sin entender que es una construcción social avalada por los valores pertenecientes a la feminidad y a la masculinidad y, según nuestra propuesta teórica, como una fusión del género con la vejez. La disparidad entre la ancianidad femenina y masculina es compleja y no cabe una mirada reduccionista únicamente desde los valores estéticos o la apariencia física sino a la luz de un complejo sistema de valores que se personifican en las mujeres que, como veremos más adelante, representan los artistas, unas imágenes cargadas de atributos negativos de pecados y vicios. Entre actitudes tan negativas, se salvan aspectos positivos de la vejez, como el ejercicio de realizar determinadas actividades domésticas o de atención y cuidado familiar (Malagón Bernal, 2003).

No podemos olvidar tampoco que la figura de la persona anciana ha sido respetada o incluso venerada en algunas culturas o civilizaciones al considerar que su edad contribuía al desarrollo de la sociedad gracias a su larga experiencia. Sin embargo, con más frecuencia, esta experiencia fue tachada de inútil y las personas ancianas quedaron relegadas como seres marginales (Alba, 1992).

La negación de la sexualidad femenina al perder su fecundidad y su belleza hace que el temor se trastoque en rechazo y la vejez, en descrédito, en una visión despreciativa de la que la pintura muestra numerosos ejemplos.

En una primera aproximación en el intento de encontrar las causas del rechazo hacia las mujeres mayores, nos topamos con la dificultad de deslindar las cuestiones sociales y de género del tema de la edad.

Sabemos que, desde la Europa Medieval, la posición social de las mujeres dependía tanto de la edad como de su situación social y económica, pero a las viejas se las agrupaba en un solo segmento bajo criterios comunes atribuyendo a la vejez femenina debilidad física y rechazo social. Y podemos afirmar que en la vejez se acrecienta la *brecha de género*: en general, los hombres mayores acumulan talento, cultura o sabiduría, mientras que a las mujeres mayores el proceso las afecta doblemente por ser mujer y por ser vieja. Y no tanto por ser vieja como por *no ser joven*. Las obras de pintura que analizamos en la segunda parte de este trabajo dan buena cuenta de ello.

Otra de las razones de este rechazo habría que buscarla en el triunfo, por una parte, de un ideal masculino joven heredado de la Antigüedad y, por otra, de la moral religiosa de la Edad Media que hace recaer sobre el cuerpo femenino la idea de un cuerpo pecaminoso solo santificado por la virtud. La Iglesia tiene una larga tradición en identificar a la mujer con la lujuria y en describirla en términos abominables, lo que lleva a que tanto los clérigos como los doctores se hicieran eco de un miedo inconsciente a la mujer como pecadora o castradora. El cuerpo femenino condensa estas dos características —lo santo y lo profano— sirviendo como bisagra entre lo denigrado y lo glorificado debido a que la sociedad medieval estaba dominada por el poder masculino, una sociedad en la que la mujer quedaba sin poder formular ni sus inquietudes ni sus deseos (Hale, 1983).

Y, finalmente, otra explicación del descrédito de la vejez femenina podría hallarse en que históricamente se han ignorado las particularidades de ambos sexos al incluirlas en un todo homogeneizado en el que se priorizaban sus necesidades en términos de salud o económicas, frente a otras cuestiones relativas a sus diferencias sociales o culturales.

La transformación del concepto de la vejez, cuando adquiere una identidad socialmente reconocida, no tiene lugar hasta la modernidad. Esta transformación surge en un contexto de grandes cambios culturales económicos y sociales cuando Europa cambia su centro de gravedad intelectual desoyendo a las grandes instituciones autoritarias como la Iglesia y abandona el mundo rural para pasar a las ciudades, donde se incrementarán los intercambios culturales y económicos (Gilleard, 2002).

El alargamiento de la vida no contradice la irreversibilidad del proceso y el hecho de vivir más puede definirse como un triunfo y no como un fracaso. El envejecimiento es un proceso temporal, las personas entran en una etapa distinta a las vividas anteriormente, como la adolescencia o la madurez. El paso del tiempo nos indica que el

conjunto de la vida se estructura de forma diferente, las fronteras entre ser joven, adulto o mayor es una línea discontinua; las categorías estáticas para definir la edad ya no son relevantes. Simone De Beauvoir, critica que, en este proceso, el intento de ser útil a la sociedad al llegar la vejez, no tiene más que un valor simbólico lejos del reconocimiento real de las personas jubiladas social y mentalmente, por lo que quedan excluidas del pensamiento utilitario generalizado: en cierta manera, existe un desencuentro entre lo que la persona cree de sí mismo, su *yo* personal, cuando alcanza la vejez y su *yo* social (Beauvoir, 1970).

Cualquier situación humana puede abordarse desde su interioridad, cómo el sujeto la asume y la supera, o desde la exterioridad, cómo la perciben los demás. La vejez es un reflejo de los estereotipos culturales acerca de la ancianidad, pero, para la persona misma, lo que tiene en su haber es la experiencia vivida desde su estado.

Norberto Bobbio insiste en la oposición insalvable entre un modelo de sociedad que avanza vertiginosamente y otro en el que la vejez queda irremediabilmente rezagada en ese proceso (Bobbio, 1997, p. 127):

Creemos que la historia progresa cuando se produce el tránsito de lo viejo a lo nuevo y a la inversa, retrocede cuando lo viejo se opone a lo nuevo (...) Conforme a la analogía tradicional entre el ciclo de la civilización y el ciclo de la vida, la decadencia de la civilización coincide con su vejez. La vejez del hombre, como la de la civilización, es el crepúsculo que anuncia la noche.

En el día de hoy, es corriente reflexionar sobre la vejez y su incompatibilidad con la civilización contemporánea por la pérdida o el deterioro de cualidades y habilidades que la sociedad moderna exige. Se tienen en cuenta aspectos como la agilidad mental y física que intervienen acentuando cada vez más los rasgos negativos de la vejez, no como tercera edad sino como una edad de tercera.

Hay un cambio de los valores de la longevidad. En la Antigüedad, la misma capacitaba a los hombres mayores para ser informantes privilegiados, por la experiencia adquirida. Su capacidad de influencia sobre la sociedad se reconoce ahora como un valor histórico. Se trata de un archivo del pasado, frente al archivo emocional que en las mujeres mayores se reconoce como un contenedor virtual de imágenes y de recuerdos rescatados

al paso del tiempo. Un capital atesorado que ejerce su poder particularmente cuando se transmite a la sociedad o a los familiares.

El ser humano es el único animal que posee conciencia de su propia existencia, de su inicio en la vida y también de su final. Con sus rigores y debilidades, el envejecimiento resulta incómodo, pero es además el anuncio de la cercanía del fin.

La vejez es un proceso dinámico y, a la vez, un aprendizaje. Los seres humanos están aprendiendo a ser viejos en una sociedad aún no preparada para un fenómeno que, según los expertos, no tiene vuelta atrás. Lo único malo de la tercera edad, como nos recuerda Fernando Savater, es que no hay cuarta.

Envejecimiento femenino y vida privada

Bajo el concepto público-privado como una dicotomía de opuestos, nos encontramos con que a partir de la Edad Media se van clarificando los límites entre ambos términos. En esta época, estos límites no estaban bien definidos, ya que en los casos de trabajar fuera o dentro de los hogares o de los conventos, permanece aún en el anonimato. Ambigua es, pues, la situación de la mujer en estos siglos. Por una parte, tanto mujeres nobles como plebeyas trabajaban con y como los hombres, pero, por otra, se las excluía y se las marginaba. Por un lado, se les daba poder y, por otro, se las consideraba propiedad del hombre. Se les concedía libertad de movimientos, pero, a la vez, se las iba encorsetando.

En el reparto de roles padre-madre, Victoria Sau, basándose en estudios sobre la familia nuclear de Talcott Parsons, nos aporta una descripción que se refiere al papel del hombre y de la mujer y de su relación con los dos espacios, público-privado (Sau, 2009, p. 38):

Al padre se le atribuyó el rol instrumental, esto es, dedicado al exterior, a lo económico, lo profesional y al estatus de la familia. La madre, por su parte, debía tener el rol expresivo, con dedicación al mundo exterior, a los sentimientos y a las emociones.

Al estar asociada a actividades específicas, la vida cotidiana está ligada a la división funcional del espacio, y dichas actividades tienen connotaciones de género: se adscriben al espacio-tiempo productivo en el caso de los hombres y al espacio-tiempo reproductivo en el caso de las mujeres.

Soledad Murillo critica la asociación de las mujeres a lo privado, puesto que se define como un espacio de recogimiento, de ocupación de sí misma y de los familiares en el ámbito doméstico. Sugiere así la diferencia por cuestiones de género. Lo privado significa para las mujeres alejarse de lo público, mientras que para los hombres es todo lo contrario, apropiarse de sí mismo.

Para las mujeres, supone privarse de las cosas esenciales, de una verdadera vida humana, y estar privado de ser visto y oído por los demás. Por otra parte, el ejercicio de la actividad doméstica, no implica nada notable para los demás y, pese a su importancia

como generadora de las condiciones necesarias para la producción, es prácticamente invisible por no estar remunerado (Murillo, 2006).

Lo público y lo privado constituyen una forma de articular los espacios en la sociedad jerarquizada. El que se adjudica al hombre y el que se adjudica a la mujer son distintos. Esta distribución desigual tiene una característica recurrente: las actividades más valoradas y prestigiosas las realizan prácticamente en todas las sociedades los hombres.

Lo público es el espacio del reconocimiento, íntimamente relacionado con el poder, y donde se produce el principio de individuación como categoría política. En cambio, el espacio privado es el espacio de lo que no se ve ni es objeto de apreciación (Amorós 2008).

Mientras el hombre en lo público halla su razón de ser, ese es su espacio natural conseguido por derecho de *pertenencia*, para la mujer es un espacio de *adopción* en el que ha tenido que integrarse. Se trata, por tanto, de espacios marcados por el género. Lo privado es una esfera reducida a la vida doméstica en torno a la familia y, en este contexto, la mujer ejerce sus funciones como cuidadora, alimentadora y educadora en un papel muy arraigado en la sociedad civil. Es avalada por la Iglesia, en aspectos como la compostura, la fidelidad y la dedicación maternal. La exclusión de las mujeres de lo público tiene su origen en áreas como la protección de las buenas costumbres, la honestidad, la castidad y la modestia, lo que prácticamente equivale a una prohibición de acceder a los espacios donde se reúnen los hombres. A esto habría que sumar su falta de libertad y el sometimiento a la autoridad paterna o al esposo (Minois, 1989).

El feminismo ha contribuido en gran medida al replanteamiento del significado de estos términos y de las consecuencias que tiene su definición en relación con la legitimidad de la acción estatal. En uno de sus innumerables textos y definiciones, se puede relacionar con el liberalismo defendido por John Rawls que adscribe lo público al ejercicio de la política desde el punto de vista regulado por las leyes o las normas (Rawls, 1980). La concepción patriarcal de lo público defiende el carácter *natural* y no cultural e histórico de las desigualdades entre hombres y mujeres.

El hecho de carecer del derecho a la intimidad, como concepción excluyente de la política, caracteriza el contexto en el que las mujeres no pueden adoptar libremente sus decisiones.

Hay que tener en cuenta esta dicotomía en relación con la vejez femenina. Su vida en esta etapa se desarrolla en múltiples facetas, entre las cuales se puede priorizar una primera desagregación entre lo público y lo privado que recluye a la mujer mayor en un asilamiento al trazar una frontera entre lo doméstico y las actividades no reconocidas socialmente. Esta separación oculta toda una corriente subterránea de pequeñas actividades que refleja la posición de la mujer mayor para predestinarla a un espacio asignado o, en términos más radicales, expulsarla de este espacio.

Las mujeres entran y salen al espacio público sin dejar rastros, borradas son sus huellas y más aún cuando son mayores. Una brecha que agudiza la desigualdad social es la que dispensa un trato diferencial a las mujeres de clases privilegiadas de las mujeres de clases menos acomodadas, debido a que los recursos para escapar del encierro de sus roles podían romper el modelo codificado de la división tradicional entre los que las mujeres han tenido que romper uno más, la vejez.

Georges Minois en su recorrido de la historia de la vejez, nos advierte que la vida de las mujeres mayores transcurre en un lento declive vital desde su función reproductora, hasta que encuentra un espacio de integración en el ámbito familiar. En el marco histórico de este estudio, Minois atribuye a la naturaleza de la vejez femenina los problemas y valores deudores de la edad. A medida que esta aumenta, menos probabilidades tienen de ser reconocidas por otras virtudes que no sean las de vigilar la sostenibilidad del hogar y de la familia. No se les reconocen otros méritos u honores en estos ámbitos equivalentes a los que desempeñaban los hombres en lo público (Minois, 1989).

Las mujeres mayores tienen adjudicado a su trabajo la función prioritaria del mantenimiento del hogar y de los afectos familiares. Las emociones son femeninas, como nos dicen Philippe Ariès y Georges Duby (2006).

Sus actividades se realizan con *modestia* y *dedicación* al servicio de una sociedad demandante de este papel. Estas virtudes y su papel subordinado a la autoridad del jefe de familia exigen una revisión de los valores atribuidos a cada una de las dos posiciones, autoritarismo y sumisión (Ariès y Duby, 1989, p. 418):

La mujer es, pues, sirvienta, pero también ama; en efecto, el gobierno de la casa la dota de autoridad necesaria para llevarlo a cabo, aunque exige las virtudes correspondientes de modestia,

dedicación y economía. Esto significa que se han de revisar la idea de que esté rigurosamente subordinada al jefe de familia, lo que existe es una división de poderes y tareas.

Cuando analizamos las imágenes en el periodo renacentista, el desarrollo de las costumbres en el espacio doméstico hay que contemplarlo desde una perspectiva de cambios culturales, artísticos y socioeconómicos, surgidos a partir de las importantes transformaciones ocurridas en esta época.

Estos cambios afectaron a la vida privada de las personas, de forma que se podían apreciar las diferencias de relación entre el exterior —con incomparable belleza de sus construcciones y monumentos— con los espacios interiores. Es necesario, por tanto, reconsiderar los relatos tradicionales en los que se alude a los interiores domésticos como sinónimo de privacidad y enclaustramiento, a la vez que señalan la idea de estos lugares como recintos estáticos, dominados por el ritmo repetitivo de la vida de las mujeres (Ajmar-Wollheim y Dennis, 2006).

La pintura nos muestra que estos lugares sirvieron a las mujeres para con sus propios medios hallar espacios en los que desarrollar actividades leyendo o tejiendo iluminadas por la luz de una vela o de la escasa luz natural con el fin de poder ejercer sus labores.

La vejez en el lenguaje y en los textos literarios

El lenguaje condiciona la forma de pensar. Los significados de la terminología sobre la vejez y su uso interesan a nuestro trabajo, ya que forman parte de los asociados al envejecimiento y son esenciales para el análisis de la cultura lingüística sobre la vejez.

Los datos más relevantes son los que indican qué se entiende por *vejez* o edad para denominar con los términos *viejo* o *vieja*, con definiciones de una gran diversidad sobre ellos. Al incluir a las personas de edades comprendidas entre los cincuenta y los cien años, estos términos encierran una de las más difusas y confusas de las definiciones, en distintas épocas históricas. Si nos referimos al amplio repertorio de definiciones que asocian la vejez con las etapas de la vida, habría que remitirse a la etimología de origen latino. Con el término *senectud*, los romanos llamaban *senex* a quienes rebasaban los sesenta años y *senior*, en el lenguaje militar, al hombre entre cuarenta y sesenta años. El concepto de senectud era respetable como sinónimo de prudencia y sabiduría, particularmente en la vida intelectual romana aplicada al género masculino, comenzando por el texto de Cicerón *De Senectute*.

La literatura utiliza un lenguaje simbólico y contiene una gran riqueza en metáforas relativas a la vejez con una terminología que utiliza calificativos como *pérdida*, *decrepitud*, *sequedad*, *debilidad*... elegidos para inspirar sentimientos de rechazo al envejecimiento.

Ya desde la Antigüedad, el lenguaje sobre la vejez aparece asociado a un deterioro físico notable, caricaturesco, incluso repulsivo. Martha Haynes recoge fragmentos de la literatura de la Roma republicana y selecciona los términos en los que se alude a la vejez —en términos del Genesio masculino— en orden de frecuencia: sucio, tez amarilla, aliento apestoso, hediondo como de un macho cabrío, cabellos blancos, vientre abultado, mandíbula, deformada, pies planos, desaseado, vacilante, enfermizo, demacrado, achacoso, tembloroso, con labios caídos, marchito, usado, fofo, carcamal, decrepito, charlatán, estúpido (Haynes, 1963).

En nuestro país, el Diccionario de la Real Academia Española de 2001 propone lo siguiente acerca del término *vejez*: cualidad de *viejo*; senil, senectud, achaques, manías, actitudes propias de los viejos, y dicho o narración de algo muy sabido o vulgar (RAE, 2001). En el Diccionario de María Moliner de 1967, aparecen términos como: acebado, achacoso, agotado, ajado, anciano, antañón, entrado en años, maltratado por los años, asmático, avejentado, caduco, cansado, canudo, centenario, chocho, hecho un cascajo,

clueco y decrepito. Y en el diccionario de sinónimos de Espasa Calpe de 2001, «viejo» se define en términos parecidos: anciano, abuelo, vejestorio, vetusto, centenario, añoso, matusalén, decrepito, veterano, maduro, senil, achacoso, anticuado, longevo, arcaico, anticuado, libidinoso, obsoleto, raído.

Isabel Morant, en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, analiza la interrelación entre cultura y lenguaje (Morant, 2005, p. 36):

La lengua no solo es el resultado de una cultura, sino también de un condicionante del pensamiento y de la conducta; parece que nos encontramos ante un círculo vicioso: la lengua es sexista porque la cultura lo ha sido y la cultura tiende a permanecer sexista porque la lengua lo es.

El término «senil» simplemente significaba viejo, sin ninguna cara peyorativa. Incluso «geriátrico» era neutro y no formaba parte del léxico despectivo hacia los ancianos. Actualmente, se utiliza una semántica suavizadora como «tercera edad», asociada a tiempo libre o esparcimiento, y «persona mayor», un término más neutro que forma parte de la terminología recomendada por el Plan de Acción Internacional sobre el Envejecimiento de Madrid, 2002.

En la actualidad, se tiene miedo a enfrentarse con la realidad y se disfraza con eufemismos como *la tercera edad*. Alba propone no seguir esta tendencia y llamar viejos a los viejos, por dos razones: porque no hay nada de lo que avergonzarse al llegar a la vejez y porque los que aún no lo son aún deben acostumbrarse a la idea de serlo antes de que se conviertan en cadáveres (Alba, 1992).

A pesar de esta terminología, el lenguaje no se traslada a los hombres ancianos en la pintura, particularmente en el momento histórico del Renacimiento, en el que, por el contrario, estos aparecen con buena presencia, revestidos de atributos positivos, transmitiendo dignidad, sabiduría y apoyándose en una iconografía de largas barbas blancas inspiradas en la imagen de Dios. Es una imagen que se ha trasladado a la cultura popular de todos los tiempos (De Pedro, 2003, p. 18):

En todos los cuentos populares de todo el mundo, a los viejos se los suele representar como fuente de la sabiduría y la bondad. La persona mayor ha hecho mucho, de ahí que sea un sabio. Suele representarse a los dioses como viejos, aunque no como seniles.

Desde un enfoque de género, existen claras diferencias de significado entre *viejo* y *vieja*: las connotaciones del término *vieja* aún son más peyorativas, pues evocan imágenes de deterioro físico, más acentuadas que en el caso masculino. El arte renacentista, inspirado en la cultura griega, participa en los mismos sentimientos de rechazo hacia la vejez femenina expresado en el lenguaje y se traduce en imágenes de mujeres con la boca desdentada, los ojos vidriosos, la piel de tono amarillento, la espalda encorvada y el cuerpo seco y descarnado que hacen de la vejez algo repugnante, odioso y maldito por escritores, pintores y poetas

El legado que la literatura ha transmitido desde la Antigüedad y el lenguaje utilizado por sus autores son relevantes para este trabajo, debido a su influencia en la imagen pictórica. Los relatos literarios tuvieron su expansión en la temprana Europa. Por primera vez en la historia, se pusieron en circulación gracias a las técnicas de reproducción de la imprenta de tipos móviles inventada por Gutenberg en 1450. Se puede afirmar que a partir de entonces se inició una *literatura sin fronteras* como ya ocurría con el arte antiguo, debido a la expansión de la xilografía, los grabados y dibujos que artistas, mecenas y diplomáticos contribuyeron a distribuir por toda Europa.

En la literatura universal, el envejecimiento ha sido un tema de interés continuado desde que los seres humanos se interesan por ellos mismos, pero casi siempre la ancianidad ha sido vista como una etapa triste, un preámbulo de la muerte, devaluada por los atributos positivos atribuidos a edades más jóvenes.

Este rechazo se remonta a Juvenal (60 d.C.-128 d.C.) en su recopilación de poemas satíricos escritos a finales del siglo I y comienzos del siglo II.

En su décima sátira, se refiere a que los viejos son todos iguales: les tiembla la voz, están calvos, no tienen dientes ni encías (Juvenal, 1996, Sátira X, 188-199 y 240-286):

Este es el castigo de una vida larga: envejecer entre desgracias domésticas siempre renovadas, entre lutos, con tristeza perpetua y con negros vestidos. Peor que cualquier defecto de los miembros es aún la demencia: ni sabe el nombre de los esclavos, ni reconoce el rostro del amigo con el cual cenó la noche anterior y ni siquiera a aquellos que engendró y educó.

Sin embargo, Cicerón enumeraba las ventajas de escribir a los sesenta y dos años, cuando en la vejez, al apaciguarse los placeres sensuales, era posible poder concentrarse en temas más serios.

Acerca de la vejez femenina, en la más antigua tradición literaria latina el epicúreo Horacio (65-8 d.C.) manifestaba en el Épodo VIII así su indignación ante la fealdad de las ancianas con un aluvión de insultos (Horacio, 2015, p. 407):

¿Qué preguntas tú, podrida hace un siglo,
por qué se enerven mis fuerzas,
con tus dientes negros y tu frente arada por la edad
y tus secas nalgas entre las que el ano deforme bostezo de una vaca indigestada?
Ah, quizá me incite tu pecho,
tus tetas fofas como ubres de burra, tu vientre blandengue, tus muslos canijos sobre hinchadas
pantorrillas...

Los escritos satíricos dan cuenta de un desprestigio de la vejez afeando especialmente a las ancianas a las que describía en sus textos y relatos como seres desprovistos de todo prestigio social, incluso equiparándolas a las fuerzas del mal al relacionar vejez y brujería.

En las fábulas de Fedro (hacia 20-15 a.C.-hacia 50 d.C.), publicadas bajo los reinados de Tiberio y Calígula, el núcleo central se configura a partir del entorno cultural y literario de su época. Las referencias a la vejez femenina están atravesadas por prejuicios de género, recurriendo a estereotipos que confrontan, por un lado, a las mujeres jóvenes y, por otro, a las mujeres ancianas consideradas siempre repulsivas.

Otra opinión extendida es la de identificar la vejez con la fealdad como opuesta a la juventud, que se representa con un físico atractivo y sexual de lo que la pintura se ha hecho eco a través de su historia (Parkin, 2003).

En la poesía, la insistencia en la fealdad femenina surge a partir de la influencia de la poesía italiana del Quattrocento y alcanza el siglo XVI. En obras de Niccolò Franco (1415-1570) y Ariosto (1474-1533), autor de *Orlando furioso*, concretamente en su poema a *Lena* (1528), se describe a la mujer como lasciva, prostituta o alcahueta.

Al llegar el Renacimiento, la imaginación de los poetas decae, pero la crítica a la fealdad se mantiene como una transgresión más estética que moral. Esto supone una forma de infringir los preceptos renacentistas sobre la belleza femenina y un rechazo por parte de las élites dominantes de la cultura florentina. A las mujeres feas se las describe como pobres, viejas y marginadas socialmente y, además, son una transgresión a los cánones clásicos sobre el cuerpo femenino basados en la perfección, el equilibrio, la proporción, el buen gusto y el refinamiento (Betella, 2005).

Algunos poetas como Francesco Berni (1496-1497 1535) o Francesco Doni (1513-1574) se manifiestan contrarios a las descripciones de la belleza ideal *petrarquesca* criticando por vacíos o dominados por una estilización excesiva del cuerpo femenino, una quimera inaccesible, producto de la imaginación del poeta. En los orígenes de la censura a la vejez y a la fealdad que la acompaña, Margaret L. King nos dice que el Renacimiento fue válido únicamente para los hombres y que las mujeres aguardan aún la época del renacimiento femenino (King, 2003).

Y, como reflejo de la misoginia dominante suyo, menciona este párrafo de *El Príncipe* de Maquiavelo (Maquiavelo, 2010, p. 153):

Y estoy convencido de lo siguiente: es mejor ser impetuoso que prudente, porque puesto que la suerte es como una mujer, para someterla hay que pegarle y maltratarla. Y se puede ver que se deja vencer más fácilmente y, por eso, como mujer que es, siempre es amiga de los jóvenes, porque son menos cautelosos, más fieros y la gobiernan con más audacia.

Las obras literarias, desde el siglo XIII, XIV y XV, recogen los dichos populares y proverbios misóginos formando un catálogo de vicios y defectos. Las críticas más descarnadas hacia la vejez femenina pertenecen a Rustico Filippi (1230-1291), a Dante Alighieri (1265-1321) en el segundo libro de *La divina comedia*, «El Purgatorio», y, en los albores del humanismo, el rechazo a la mujer alcanza su máxima expresión en *Il Corbaccio*, de Boccaccio (1313-1375).

Posteriormente, en la literatura del siglo XV, la vejez es considerada la edad más triste por ser un mal que preconiza la muerte. La ansiedad por vivir atenazada por el recuerdo de epidemias y pestes de esta época contribuyó sin duda a temer la ancianidad.

Johan Huizinga propone una idea sobre la *insoportable* desaparición de la belleza femenina: el hecho de que no se pudiera soportar es comparable a los lamentos de las antiguas cortesanas por la decadencia de una belleza irrecuperable (Huizinga, 2012).

Con la cercanía de la muerte, desaparecen los elementos religiosos, un momento en el que François Villon (1431-1463) compone una serie de poemas incluidos en su *Testamento* (1458-1459), uno de cuyos poemas dedicó a la Belle Heaulmière, cortesana parisiense que se lamenta así ante la desaparición de sus encantos (Villon, vv. 456 y ss.):

¿Qué se hicieron mi lisa frente, mis cejas y cabellos rubios, mis ojos de mirar travieso con que atrapaba a los más duros, esa nariz recta y mi rostro, mi rostro que ahora en vano busco, mis orejas blancas y firmes y mis labios de un rojo puro?

¿Mis hermosos pequeños hombros, largos brazos y manos finas, pezones chicos y caderas altas y sólidas, propicias para batallas de amor largas y, sobre todo, eso que hacía dichoso al hombre entre mis muslos bajo el jardín que lo escondía?

La frente ajada, blanco el pelo, apagados los ojos que ayer lanzaban rientes miradas al pecho del noble y del burgués, la nariz corva y las orejas colgando velludas y también del rostro huidos los colores —si labios tiene, no se ven—, ¿en eso para la belleza humana!

Manos contraídas, brazos cortos, varias jorobas entre los hombros distribuidas, reseca están ya las tetas, asco da eso que daba dicha y los muslos amoratados antes que muslos son salchichas.

Así juntas nos lamentamos algunas pobres viejas tontas sentadas sobre nuestras grupas y acurrucadas en la sombra junto a un fuego de pajas malas que se apaga al viento que sopla. ¡Y en un tiempo fuimos tan bellas! Así habrá de pasarles a todas.

En la *Historia de la fealdad*, Umberto Eco alude a la fealdad de la vejez femenina por ser motivo de repulsión por su apariencia, también por el olor de su aliento y su cuerpo seco como la leña. Eco menciona en su capítulo titulado «La fealdad de la mujer entre la Antigüedad y el Barroco» el texto *De secretis mulierum*, un tratado medieval escrito en latín a finales del siglo XIII (Eco, 2004, p. 163):

Donde se da por bueno un rumor extendido, según el cual, la mirada de una vieja (convertida en mortífera debido a la retención de la sangre menstrual) envenena a los niños en la cuna.

Podemos hablar de una visión más abierta y permisiva de la vejez masculina a la que se le adjudica la posibilidad de envejecer de distintas formas, incluso merecedora de alabanzas como en Cicerón y Séneca.

No ocurre lo mismo con la vejez femenina. Philippe Ariès y Georges Duby, en su extenso repaso sobre la vida privada y la historia de las mujeres, reproducen sin citar la fuente un deprimente diálogo de una anciana confiándose a una mujer joven (Ariès y Duby, 2001, p. 84):

Cuando seamos viejas, ¿para qué servimos, si no es para remover las cenizas del hogar? Cuando somos viejas, nosotras las mujeres, nadie quiere vernos, ni el marido siquiera. Se nos larga a la cocina, a pasar revista a las ollas y a contarle nuestras tonterías al gato. Y no es eso todo, hay letrillas que se burlan de nosotras: los buenos bocados para Juanona, las cortezas viejas, para las viejas cortezonas, y ay, si todo se redujera a eso.

El estilo satírico y despectivo de la vejez forma parte del género literario que circulaba en los ambientes cultos, destilando desprecio y crítica extrema a la vejez femenina. A la mujer anciana en los versos de los trovadores se la describía como *la de la mamela pendiente*, frente a la tetina dura de las jóvenes. En sus escritos y relatos, los escritores expresan una aguda crítica a la vejez femenina, llegando a la caricatura, que en la pintura tuvo un claro paralelismo en el llamado género *grotesco*.

En relación con la vejez en el arte, Leonardo de Vinci (1452-1519), en línea con sus contemporáneos literatos, trata a su manera de marcar las reglas del juego. En su tratado sobre la pintura, intenta en sus recomendaciones definir el papel de los ancianos en las composiciones pictóricas. Su presencia es incompatible con los jóvenes, con los niños y con las mujeres (Da Vinci, 1947, p. 156):

En general, conviene poner pocos viejos en una composición y separarlos de los jóvenes. Los viejos escasean y su humor no se compadece de la juventud; no pueden haber, pues, amistad donde no hay humores parecidos y sin amistad pronto se dispersa la compañía (...) Las acciones de los viejos no se parecerán a las de los jóvenes, ni las de una mujer a las de un hombre, ni a las de los hombres, ni a las de los niños.

A pesar de estas recomendaciones, cambia su discurso mostrando una actitud reverencial hacia la vejez cuando se trata de un nivel superior, personas que deberían aparentar una solemnidad y autoridad propia de los reyes, siempre hombres (Da Vinci, 1947, p. 156):

Un rey deberá tener barba, ropajes majestuosos y severos; el lugar estará adornado, el cortejo dará muestras de respeto y de admiración, noble el continente, ricos los trajes, según conviene a la magnificencia de una corte.

Baltasar Castiglione (1478-1591), en *El cortesano*, publicado en 1561, describe al joven caballero como corresponde al ideal del humanismo: debía ser experto en las armas y en las letras, saber conversar y tañer algún instrumento musical. En esta obra, se burla de los viejos, aunque le merecen cierto respeto *cortesano* cuando son importantes como, por ejemplo, dejarlo hablar primero o levantarse a su llegada.

Al finalizar la Edad Media, Erasmo de Rotterdam (1466-1536) fue considerado el humanista más ilustre de Europa. Fue un estudioso y su pensamiento dominó la intelectualidad europea durante toda una generación. Su obra más famosa *Elogio a la locura* es una sátira de la vida monacal y un ataque a la vida pomposa y vacía de los monjes. Publicado en 1511 en latín, el libro tuvo un gran éxito y fue traducido a muchos idiomas. En esta obra, hace una crítica despiadada hacia la vejez envuelta en su característico tono irónico (Rotterdam, 1999, p. 116):

quien podría soportar la relación y el trato con un viejo que a su enorme experiencia de las cosas uniese parigual vigor mental y agudeza de juicio. Por esta razón, he favorecido al viejo haciéndolo delirar y esta divagación lo liberta mientras tanto de aquellas miserables preocupaciones que atormentan al sabio y lo hace ser un agradable compañero de bebida y librase del tedio de la vida, el cual apenas puede sobrellevar la edad más vigorosa.

Erasmo de Rotterdam tuvo una estrecha relación con artistas de su época, pero, como la mayoría de los humanistas centroeuropeos, centraba su interés en la palabra escrita y solo secundariamente en el mundo accesible a la mirada humana. En un determinado momento, llegó a afirmar que *Historia natural* de Plinio El Viejo, publicada el año 79

a.C., era infinitamente más valiosa que toda la obra junta de pintores y escultores, a los que juzgaba críticamente cuando utilizaban la pintura o la arquitectura para ilustrar conceptos filosóficos.

Posteriormente, a partir del siglo XVII, se rebajan las críticas literarias hacia la vejez por la pujanza del comercio protagonizada por los ricos comerciantes, particularmente en los Países Bajos, como lo refleja la pintura flamenca en una reiterada iconografía en retratos de cambistas acompañados de bolsas repletas de monedas. Los hombres mayores se revisten de autoridad y evitan ser criticados, en este caso, más por ser ricos que por ser viejos (Hale, 1983).

No es el caso de las mujeres, ellas no gozan de estos privilegios. Según los grandes literatos, autores de poemas, comedias y tragedias, la mujer se presenta como un ser desvalido, necesitado de ayuda y menospreciado. Se heredan los estereotipos negativos hacia lo femenino, en particular, hacia su vejez. Se refleja en los relatos que emergen de la cultura popular y de cuya difusión se ocupa de favorecer la imprenta.

Para continuar este análisis, nos situamos ahora en la mitad del siglo XVIII, en Francia, para dejar constancia del interés, por el tema de la vejez femenina en la literatura de Madame de Lambert (1647-1733).

De esta ilustrada escritora francesa se conoce su salón literario similar a otros de la época, pequeñas cortes donde reinaba la mujer madura. Fueron sus protagonistas las *mujeres sabias* de entonces, quienes expresaron su preocupación acerca de un tema ignorado y evitado en estos ambientes, la vejez femenina. Como escritora, influyó en las costumbres dieciochescas francesas y mostró un gran interés por la condición de las mujeres en la sociedad, especialmente por su educación influida por los escritos de Poullain de La Barre (1647-1725). Sus textos sirvieron de inspiración para su obra *Consejos de una madre a su hija*, redactada alrededor de 1698 —incluida en *Tratados para la mujer*— y escrita a contracorriente debido al pesimismo reinante hacia la pérdida de la juventud. En otros de sus tratados, critica *De Senectute* de Cicerón y muestra una abierta disconformidad sobre este texto por haber sido escrito únicamente para la vejez del hombre, ignorado totalmente el envejecimiento femenino (Lambert, 2006, p. 105):

Cicerón escribió *Los tratados de la vejez* para enseñarles a los hombres las ventajas de una edad en la que todo parece abandonarnos. Solo se trataba para los hombres, pero se olvidan de las mujeres; descuida su educación en la juventud y a lo largo de su vida, privándolas de recursos y un apoyo para su vejez.

El realismo con el que Madame de Lambert aborda el tema de la vejez femenina aporta una reflexión acerca de lo que realmente es útil para ellas: propone abandonar los sentimientos y los razonamientos que carecen de sentido y que, según ella, *nos* engañan (Lambert, 2006, p. 118):

Así pues, empleemos el tiempo en conocimiento útiles para nuestra perfección y nuestra felicidad. No existe edad que no tenga a su disposición una cierta proporción de bienes: la juventud, los placeres vivos de los sentidos y de la imaginación, la madurez, los placeres de la ambición: la vejez, los placeres de la razón y de la tranquilidad.

En su pensamiento sobre la vejez femenina, se trasluce una percepción más aguda que sobre la de los hombres: nosotras, dice, tenemos más que perder, afirma, pero, al mismo tiempo, reclama de la vejez dos cosas, la razón y la tranquilidad. En resumen, Madame de Lambert muestra la condición de la mujer en estas primeras décadas del siglo XVIII para enseñarnos sus miserias; realiza una denuncia de las desigualdades acompañada de una condena vigorosa de la actitud masculina desde un «feminismo» más moral que teórico. Nos descubre la posición de la mujer en los albores de la Ilustración y su posición desigual ante el hombre en particular respecto a la vejez femenina.

El feminismo de la Ilustración, nos dice Celia Amorós, es un complejo entramado ideológico del que cabría esperar una radicalización de las vindicaciones feministas que no se desarrollan de forma progresiva sino en la medida en que la propia Ilustración avanza (Amorós, 2008).

Comenzando por una tímida propuesta, derivan en las más osadas que se alcanzarían con el cartesiano François Poullain de La Barre con su publicación, *De l'Égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*, en 1676.

Poullain de La Barre habría permanecido un filósofo casi desconocido, si en el siglo XX Simone de Beauvoir, no hubiera llamado la atención sobre este autor. Una de sus citas, «Todo lo que fue escrito por hombres sobre las mujeres debe ser sospechoso, ya que son juez y parte», ella lo subraya en su texto, *El segundo sexo*, publicado en 1949.

En la sociedad moderna, nos dice Ana de Miguel en el capítulo primero del prólogo de la obra de John Stuart Mill acerca del conocimiento de las mujeres que, según De Miguel, es imperfecto, hasta que ellas «hayan dicho todo lo que tienen que decir» y este momento solo llega paulatinamente (De Miguel, 2015, p. 115):

De momento, son muy pocas las que se atreven a decir algo que no quieran oír los hombres, de los que depende su éxito literario. Recordemos cómo se ha recibido hasta hace bien poco, y cómo se recibe todavía hasta cierto punto, la expresión de opiniones desacostumbradas de sentimientos que se tienen por excéntricos, incluso por parte de escritores varones (...) a la más grande de las mujeres que han dejado obras suficientes para ganarse un lugar eminente en la literatura de su país le pareció necesario encabezar su obra más atrevida con el epígrafe siguiente «Un hombre puede desafiar la opinión pública; una mujer debe someterse a ella».

Ana de Miguel hace referencia al epígrafe de *Delphine*, de Madame de Staël, publicado en 1802 y que se inscribe en el marco reivindicativo de la capacidad de las mujeres, para escribir, frente a la autoridad masculina. En esta primera novela, Madame de Staël describe a una heroína invitándola a una reflexión sobre la conducta moral de la sociedad y la posición de una mujer, en un medio a la vez católico y protestante. Delphine, de religión católica, se muestra independiente con un espíritu libre, desmarcándose de otros personajes por sus opiniones acerca de la condición femenina, y con mente abierta a una religión reformada. Madame Staël coincide con lo que denuncia Madame de Lambert cuando se refiere a la Revolución, cuyas consignas ilustradas de libertad, igualdad y fraternidad dejaron fuera de consideración a las mujeres, lo que indudablemente recorta el carácter de universal con el que fueron proclamadas.

La vejez en el legado filosófico

Aquel que ha pasado la vida justa y piadosamente lo acompaña, alimentando su corazón una buena esperanza, nodriza de la vejez la cual mejor guía el versátil juicio de los mortales.

PLATÓN

Las referencias despectivas respecto de la vejez son muy frecuentes en los tratados filosóficos desde la Antigüedad. Al señalarlas, nos hacemos eco también de algunas excepciones como son los escritos de Cicerón (31 a.C.-106 a.C.) y Séneca (4 a.C.-65 a.C.), en los que abundan análisis más positivos de la edad avanzada, una vejez que se supone masculina

Los filósofos como Platón (428 a.C.-348 a.C.) y Aristóteles (348 a.C.-322 a.C.) mostraron posturas contradictorias frente a la ancianidad. Georges Minois lo señala de este modo (Minois, 1989, p. 90): «Vejez maldita y patética de las tragedias, ridícula y repulsiva de las comedias, contradictoria y ambigua de los filósofos».

De la misma manera y siguiendo similares pautas, en el legado filosófico existe un debate acerca de las diferencias de género. Elizabeth V. Spelman aporta un argumento a la polémica al afirmar que Platón, en realidad, creía que las almas tienen género, *are gendered*. Sin embargo, sean femeninas o masculinas, las almas podían estar presentes tanto en un cuerpo de mujer como de hombre, pero no eran inferiores como sostiene Aristóteles. Para Aristóteles, la mujer era un ser únicamente con funciones reproductoras y su mayor ejercicio, el silencio, significa sumisión. Spelman señala que Aristóteles consideraba biológica e intelectualmente a la mujer como un ser inferior al hombre, frente a Platón, quien mantenía una visión más igualitaria.

En *La República*, Platón, aunque reconocía una misma naturaleza para ambos sexos, defiende que la educación es necesaria para las mujeres con el único fin de equipararse al hombre.

Existen, por tanto, ciertas disparidades entre ambos filósofos que se detallan seguidamente: la primera se refiere a Platón, quien no considera las diferencias biológicas las causantes de las diferencias sociales; la segunda concierne al argumento anterior: las almas son esencialmente iguales independientemente del sexo, aunque una sea más débil que la otra, de lo que se puede inferir que, mientras en Aristóteles, las diferencias son evidentes, en Platón no lo son. Platón reconoce que las mujeres pueden

aportar algo positivo a la sociedad, incluso considera la posibilidad de igualar a los hombres si recibieran la formación y la educación adecuada. Para Aristóteles, sin embargo, las diferencias biológicas de las mujeres son muestra de su inferioridad en todos los demás aspectos, empezando por no poseer la misma naturaleza. Afirma que el alma, es decir, la mente, de las mujeres es diferente e inferior: ellas no son capaces de controlar la parte irracional de la misma, ellos poseen el control sobre su irracionalidad (Spelman, 1992).

En definitiva, las diferencias de Platón frente a Aristóteles invitan a cuestionarse cómo estos dos filósofos pertenecientes a la misma época tienen una visión tan distinta sobre las mujeres. Se puede poner en duda que si a pesar de esas divergencias, Platón era realmente defensor de la mujer o si sencillamente lo que tenía era una opinión más favorable *solo* a ciertos aspectos de la mujer.

Platón hace una defensa de la vejez, reclamando más poder político y social, mientras que para Aristóteles la vejez es responsable de todos los males. Para Platón, es una etapa más de la vida con sus propios placeres y necesaria para la sociedad. Y, para Aristóteles, la vejez, como momento de la decrepitud física, no debe ocupar ningún lugar privilegiado en la sociedad. En su *Retórica*, traza un retrato del anciano como un ser repelente lleno de defectos: indeciso, desconfiado, mezquino, timorato, temeroso, cobarde, egoísta, charlatán y avaro (Haynes 1963).

Desde una concepción idealista, Platón en libro I de *La República*, en sus conversaciones entre Céfalo y Sócrates, se refiere a la vejez desde el rechazo a los mayores que se compadecen de su edad por haber perdido facultades físicas, mientras que alaba el placer de la conversación y la lucidez de la mente, que compensa la pérdida de bienes y riqueza (Platón, 2007, p.62):

—Por Zeus, Sócrates —me respondió—, te diré mi pensamiento sin ocultarte nada. Me sucede muchas veces, según el antiguo proverbio (cita a las personas de la misma edad gustan de estar juntas: Fedro240c) que me encuentro a personas de mi edad y todas las conversaciones por su parte se reduce a quejas y lamentaciones; recuerdan con sentimiento los placeres de la mesa y todos los demás de esta naturaleza que disfrutaban en su juventud (...) la vejez, en efecto, es un estado de reposo y libertad respecto a los sentidos. Cuando la violencia de las pasiones se ha relajado y se ha amortiguado su fuego, se ve uno libre, como decía Sófocles, de una multitud de furiosos tiranos.

Y si consideramos el relato sobre la belleza que describe Kenneth Clark, Platón se refiere en *El banquete* a la belleza como idea suprema unida al deseo de la posesión del *bien*. Entre lo bello y lo feo, no existe una contradicción total: ser bello o no serlo no implica necesariamente ser feo, si no fuera por la mediación del amor (Clark, 2008).

Para encontrar estas oposiciones o *contrarios* según Platón, la posibilidad de hallar una definición de lo bello es una tarea destinada al fracaso debido a la imposibilidad de definir el término *bello* desde la filosofía. En *Fedro*, destaca el resplandor de la belleza como nuevas formas y más finas de sensibilidades que nos llegan a través del cuerpo: la condición corporal mitiga las realidades ideales de la belleza. La alusión a Venus en Platón, dado que esta figura simbolizaba un sentimiento humano profundo, queda anclada en el pensamiento humano y se convierte en un axioma de la filosofía renacentista, siendo la justificación del desnudo femenino en el arte.

En relación con la vejez, se produce un giro significativo en las críticas hacia el envejecimiento en el texto de Cicerón *De Senectute*, escrito las primeras semanas del año 44 a los sesenta y dos años, poco antes de su muerte. Esta obra es una apología de la ancianidad, considerada un verdadero hito en la historia de la vejez a la que se le han dedicado múltiples estudios desde su aparición.

Todos los achaques y vicios propios de la vejez son disculpados por Cicerón con una actitud benevolente, incluso ante la avaricia, un vicio achacado generalmente a la vejez.

Alude a las ventajas del envejecimiento y expresa ciertas recomendaciones para alcanzar esta etapa en las mejores condiciones, como la práctica moderada de ejercicios físicos y el consumo de alimentos y bebidas en la cantidad justa para reponer fuerzas. Trata de eludir los miedos a la muerte desplazándolos a la juventud, que es cuando realmente hay que temer. No sentir temor a la vejez es para Cicerón signo de sabiduría. Las cosas importantes como la muerte las defiende con la autoridad de su oratoria, tranquila y sosegada, además de elegante.

También Séneca (4 a.C.-65 d.C.), en sus *Cartas filosóficas*, en gran parte presentadas como las respuestas del maestro a problemas de orden teórico o práctico que le habría planteado su joven amigo Lucilo. En ellas, se encierra, de un modo aparentemente asistemático, pero, en realidad, muy coherente, la peculiar versión del estoicismo, su filosofía.

Séneca elogia las ventajas de la vejez por ser precisamente la última etapa de la vida y anima a exprimirla hasta la última gota. La vejez es como una fruta madura que concentra todo su sabor cuando está terminando la cosecha, menciona Séneca.

En otras metáforas se refiere a su estancia en estado ruinoso, lo que le incita a reflexionar sobre su propia vida y a plantearse la posibilidad de la muerte (Séneca, 2010, p. 65):

a dondequiera que vuelvo la mirada, descubro indicios de mi vejez (...) La quinta surgió entre mis manos: ¿qué porvenir me aguarda si tan descompuestos están unos sillares tan viejos como yo?

Sin embargo, sus críticas no respondían a la realidad existente: muchas personas de edad avanzada desempeñaban cargos con responsabilidad política, económica.

¿Adónde nos lleva todo esto? Considerado desde la perspectiva de género, las ideas de Aristóteles, las de Platón y las de otros filósofos como Séneca no tenían mucho que decir sobre las mujeres y, cuando lo hacían, eran discordantes. Su visión de la vejez, también contradictoria, no superaba los propios sentimientos a *su* propio envejecimiento.

La vejez en el arte

La vida es corta, el camino del arte largo, el instante fugaz,
la experiencia engañosa y el discernimiento problemático.

HIPÓCRATES

En este apartado analizaremos los contrastes surgidos en la contraposición de los géneros femenino y masculino, ambos vistos bajo la cultura de una vejez reconocible en la pintura. Hemos querido trasladar al retrato y el autorretrato este pensamiento y analizarlo desde una hipótesis que podríamos definir como una iconografía patriarcal, esto es, la mujer en su vejez no es tratada como individualidad sino como sujeto dependiente de su circunstancia vital.

En la pintura hemos encontrado un reflejo de esta resistencia de las mujeres mayores ante la desaparición de su belleza, lo que supone la crónica de una muerte anticipada. Su versión pictórica constituye un caso ejemplar de cómo enmascarar la juventud perdida, con recursos calificados como *repugnantes*, por la misoginia de los humanistas, ya entrados los siglos XVI y XVII, censurando a sus espaldas las prácticas de las mujeres que la ejercían y siguen ejerciendo libremente.

En la forma de retratar a su madre como una mujer que ha asumido su envejecimiento, Rembrandt integra la edad con el género. Se trata de una visión personal de este artista del sujeto «mujer mayor», que compensa otras que acentúan los atributos más despectivos desde posiciones más autoritarias de otros pintores. De igual forma se autorretrata como pintor que al alcanzar su senectud, nos ofrece una visión irónica de sí mismo, aparentando ignorar los deterioros de este estado. Tiziano por el contrario en sus autorretratos ofrece al observador una imagen de actividad tratando de subrayar sus valores como pintor, sosteniendo un pincel en una mano arrugada. Su porte asentado muestra seguridad y una sabiduría avalada por el reconocimiento real de su obra artística. Leonardo en su autorretrato va más allá: en su cuadro aparenta ser mayor de lo que era según los expertos en su obra.

Anticipa una vejez que posiblemente ni vio ni sufrió, enfatizando la dignidad de su edad e idealizando los atributos propios de una ancianidad venerable a la que se debe respeto y admiración. No encontramos ejemplos similares de retratos de mujeres viejas que reflejen distinción y dignidad.

Cuando nos hemos referido a la iconografía patriarcal en los autorretratos señalados, nos referiremos en términos generales a un sistema de relaciones sociales instaurado por los varones, quienes tanto como grupo social o en forma individual, ejercen el dominio sobre las mujeres.

En el ámbito artístico, no se trata de simples ilustraciones, sino del denso y poderoso imaginario masculino: es una versión androcéntrica del discurso clásico sobre la vejez femenina. Según muestra la pintura, la vejez femenina incluye todos los aspectos negativos del envejecimiento de manera diferenciada frente al masculino. Para Anna Freixas, en las mujeres envejecer es hablar del cuerpo. Es una relación, cuerpo femenino/vejez que permanece inquebrantable desde tiempos remotos. Envejecer es adentrarse en un proceso progresivo de invisibilidad que resulta más evidente en las mujeres mayores. Se da la paradoja de que si bien el cuerpo de las mujeres mayores es invisible- ya no se las ve, resulta, sin embargo, hipervisible: su cuerpo viejo es «todo» lo que se ve (Freixas, 2008).

El rechazo social por el cuerpo viejo adquiere caracteres sorprendentes cuando se trata del cuerpo de las mujeres cuyo valor reside en un modelo de belleza y juventud inalcanzables cuando se es mayor, por lo que resulta casi imposible sustraerse del juicio de que los cuerpos de las mujeres viejas, ya no son atractivos.

Estas consideraciones nos llevan a sus implicaciones en torno a la vejez. Si seguimos el discurso kantiano, la vejez no deja su impronta en la imagen de la feminidad, sino como renuncia a ella y nos lleva a preguntarnos: ¿No hay identidad femenina en la vejez, sin la presencia del cuerpo? La respuesta sería que la identidad femenina, si se manifiesta a través de la belleza estará sometida irremediablemente a la presión de la presencia del cuerpo - joven- como constructor de su identidad. Una identidad inseparable del concepto de *cuerpo sexuado*, un lugar para la inscripción de los signos de la cultura de la belleza, entendida como joven, y la identidad de la vejez, entendida en su versión extrema, estaría determinada por la fealdad.

Una mujer vieja y fea no atraerá ni a los novelistas ni a los moralistas porque bajo esta vinculación belleza/sexo se les oculta la mirada al escenario social y cultural de la vejez femenina (Duby y Perrot, 2000).

La fealdad y el deterioro físico, cuando la vida se aproxima a la muerte, se agudizan particularmente en la imagen de la mujer, acentuando la visión de su cuerpo despojado

de todos los valores de identidad, fecundidad y belleza que, siguiendo los códigos del ideal del cuerpo renacentista, la pintura se centra en plasmar la censura moral, recalcando sus vicios, pecados, malformaciones y hasta desvaríos, como la locura o la brujería.

La importancia del pensamiento y filosofía del humanismo reside en el surgimiento de una nueva concepción del cuerpo humano; es la nueva señal anunciando su presencia en el mundo y que el mundo será para el ser humano. El humanismo se anticipó a la Reforma Protestante, que se origina en Alemania, en el año 1517, aportando soluciones a la insatisfacción que existía respecto a la Iglesia, con una propuesta de acercarse a la Biblia y de este modo practicar una religión. La crisis de la Reforma Protestante afectó a las representaciones religiosas y progresivamente fueron desapareciendo las imágenes religiosas destinadas al culto en las iglesias. Se produce entonces un cambio en la función de la obra de arte y del interés por los aspectos estéticos y formales. Se busca la claridad en el mensaje, que sea perfectamente comprendido, es decir convertir las imágenes en palabras.

En su texto *Ideas*, (2014), Peter Watson se refiere a que los pensadores renacentistas creen que todo el universo es un modelo de la idea divina y, a partir de este concepto, la belleza era una forma de armonía que refleja la divinidad (Watson, 2014, p. 647):

Lo que era placentero para los ojos, el oído y la mente era bueno, moralmente valioso en sí mismo. Más aún: revelaba la relación de las partes con el todo (...) El corolario natural de todo ello era el deseo de universalidad personal, la conjunción de un corpus de conocimientos universales.

De esta valoración surge una nueva cultura, entra en juego un nuevo equilibrio entre la razón y la belleza y, lo que nos parece más relevante, una nueva estética centrada en las emociones por encima de los principios y leyes racionales de la representación. En ella podemos incluir lo referente a la vejez, y más aún a la vejez femenina, que no se rige tanto por la razón sino por las emociones. Por contraste, para conocer la relación de la vejez masculina con el arte, es muy reveladora la historia de los grandes artistas. La obra clásica de Vasari (1511-1574), una personalidad como arquitecto, pintor y especialista en el arte italiano, nos ha enseñado que la vejez de los grandes artistas, de

los gobernantes, de los literatos y de los mismos pintores era un ejemplo de prácticas artísticas y de actividades de todo tipo hasta edades muy avanzadas.

Philip Sohm estudia el envejecimiento del artista en su texto «*The artista Grows old*» y deduce en su análisis que la propia vivencia de los artistas renacentistas, cambia en el ejercicio del arte al llegar a su vejez. En algunos artistas sus obras se vieron afectadas por el declive de sus vidas, en otros por problemas físicos como la vista y en otros, por la emergencia de problemas psicológicos (Sohm, 2007).

A lo largo de este trabajo hemos podido comprobar la escasez de representaciones dignas y respetuosas del envejecimiento femenino al compararlas con las del sexo opuesto. Sin duda existen, aunque en menor medida. Pero lo que si podemos afirmar es que no hay una equivalencia en el maltrato pictórico de la vejez femenina, y, es más, que no se expresa con el mismo desdén o la misma virulencia en el caso de las representaciones masculinas.

El lenguaje pictórico como forma de conocimiento

La representación es un mapa imaginario de la realidad. Todas las formas diversas de conocimiento a través de las cuales se produce el pensamiento humano están compuestas de unidades elementales que podemos llamar *imágenes*. Las imágenes mentales son la primera forma de comunicación interpersonal. Son las herramientas cognitivas básicas, abarcan todos los aspectos de la realidad, permiten diferenciarlas, compararlas, integrarlas, y trabajar con ellas, con sus símbolos y significados.

En el análisis de las imágenes hemos prestado un interés especial a los símbolos como instrumento al servicio del análisis pictórico. Nuestra tesis se apoya en las teorías del filósofo Ernst Cassirer (1874-1945), estudioso de la función simbólica de la cultura según sus teorías sobre el pensamiento simbólico. Para Cassirer, este sistema es la marca distintiva del ser humano, sus reacciones ante cualquier estímulo, imágenes artísticas, símbolos míticos o religiosos, son posibles a través de la interpretación (Cassirer, 1967). Según este autor, lo esencial en el arte es el símbolo como elemento sensible que impregna el logos o pensamiento racional formulado a través de la expresión pictórica. En el arte, lo simbólico es una forma de lenguaje inscrito en el pensamiento originario que el artista rescata para plasmarlo en un trabajo que, en este caso, actúa como una caja de resonancia que alberga todo lo que parte de su inconsciente.

En algún punto estas ideas coinciden con Carl G. Jung para el que la explicación del mundo de las imágenes está contenida en el alma humana, muy cerca de lo que Platón entendía por *la idea*.

Lo que estas teorías aportan a nuestro trabajo es que el individuo de cualquier edad, está capacitado para captar emociones, símbolos o metáforas a partir de cualquier plataforma visual, como es el arte pictórico. El arte está legitimado y aceptado como medio de comunicación con el público para enviar un mensaje del artista sobre lo que pretende dejar plasmado en su obra. Es en los elementos de la pintura donde convergen, la intención del artista, su representación plástica y el significado de orden simbólico. Una guía infalible para los artistas consiste en que cada uno debe expresar lo que parte de su necesidad interior.

Como servidor del arte, debe expresar lo que es propio del arte y que se encuentra en todos los seres humanos, en todas las épocas y en todos los tiempos.

Esta es la quintaesencia del arte. Dice Vasili Kandinsky (1866-1964) que un cuadro en sí mismo no es nada, una tela clavada en un bastidor, en el que alguien ha explicado- y seguirá explicando- algo mediante un lenguaje, que es la pintura (Kandinsky, 1960).

La vejez pintada ha sido poco estudiada si se compara con lo que de ella se ha ocupado la literatura, en sus descripciones críticas, despectivas o irónicas. También se reconocen valores de la senectud ligados a la acumulación de beneficios intangibles, como la experiencia o la sabiduría. Esto se expresa en los retratos y autorretratos representando la vejez masculina.

Para tratar el marco interpretativo y simbólico de esta temática nos hemos apoyado en Ernst Gombrich (1984) y Erwin Panofsky (1989) en lo que corresponde a sus aportaciones sobre el nexo de unión entre el arte, y la mirada del espectador. También en las teorías de varios expertos en su representación simbólica. Johan Huizinga analiza las diferencias entre simbolismo y alegoría. Este autor las relaciona con el pensamiento medieval que recurre a la alegoría frente al simbolismo, inseparable en su versión plástica de un pensamiento más abstracto (Huizinga, 2012).

En el Renacimiento, esta idea surge bajo los parámetros dominantes de la belleza neoplatónica como ideal; un debate clásico entre la doctrina de las ideas y las teorías de la imitación, que defendían la existencia de dos tipos de realidad o tipos de mundos: el mundo sensible y el mundo de las ideas.

Leon Battista Alberti (1404-1472) en su tratado *De Pictura*, de 1436, afirma que la realidad o la veracidad de *la historia* en la pintura es el principal cometido del pintor (Alberti, 2007, p. 119):

es la historia: en la que debe haber toda la abundancia y la elegancia de las cosas, debemos aprender a pintar con pulcritud y veracidad no solo al hombre, sino el caballo, el perro y otros animales y todas las cosas dignas de ser vistas, tanto como nos permita el ingenio, por lo que la variedad, sin las cuales ninguna historia es alabable, no serán echadas de menos en nuestras obras.

En la pintura renacentista, la representación, no depende del parecido o semejanza, sino de un lenguaje de símbolos que nos remite al citado debate de la época, o ir más allá siguiendo *la bella invenzione* renacentista, es decir, el relato está contenido en la forma.

Y desde la psicología de la interpretación, la simbología es un privilegio de la mente humana.

En el terreno de la interpretación de los signos, Michel Foucault (1926-1984) alude a que el conocimiento y la observación incondicional de lo visible en el ámbito de lo natural o lo terreno, se abre la posibilidad del pensamiento abstracto y a la creación de un lenguaje universal. La interpretación de los signos es accesible a cualquier cultura en tanto en que se libere de sus propias reglas (Foucault, 1966). En su obra *Las palabras y las cosas*, concede una particular importancia a los signos ya que en su interpretación se dan conjuntamente la complejidad, la ambigüedad y la búsqueda del origen, sea la naturaleza o la muerte, sin la rigidez del *orden preestablecido* del clasicismo (Foucault, 1966, p. 55):

A partir del s. XVII se da un valor inverso a la naturaleza y a la convivencia: si es natural, el signo no es más que un elemento descontado de las cosas y constituido en signo por el conocimiento.

Si se priva a la imitación del contenido espiritual o simbólico, se renuncia a superar el mundo de las ideas, que es donde reside la belleza en un plano superior, por encima de la materia. Así se concibe el arte, como un espacio abierto a la interpretación, que los artistas deberían considerarse capacitados para ello, creando ese lenguaje universal del que habla Foucault. Más allá de las técnicas formales, la obra de arte es capaz de crear un concepto con un significado que es a la vez una fuente para su interpretación y es capaz de generar un sentimiento.

Según el lenguaje pictórico que expresan las imágenes, se le puede atribuir los mismos estereotipos asociados a la vejez femenina en la que las mujeres ancianas, marginadas y tratadas más duramente que los hombres, simbolizan vicios y pecados cuando el fin de su juventud las elimina de cumplir su principal rol social asignado, como es la maternidad.

Iconografía e iconología

Dentro del lenguaje pictórico, la iconografía y la iconología tienen un particular interés porque fijan la atención en el fenómeno del resurgimiento por el interés formal e interpretativo de la Antigüedad clásica. En ese proceso fue necesario inventar una nueva forma de expresión y una iconografía diferente a la clásica, sin renunciar totalmente a los modelos medievales. El análisis iconográfico presupone una familiaridad con los objetos y no con los motivos y un conocimiento que parte de la experiencia práctica tal como se transmite a través de fuentes literarias, de la tradición oral y del conocimiento de los símbolos. Se trata de la identificación de un objeto en su estructura formal por las líneas, los colores y los volúmenes. Cuando se superan los límites de las formas entramos en el ámbito de la significación, un método complejo que incluye una síntesis de diversos planos interpretativos.

La iconología tuvo su auge a partir del siglo XIX cuando entró a formar parte de la Historia del Arte y desde entonces se ocupa de todo lo relacionado con lo simbólico y lo alegórico. La obra de Cesare Ripa (1550-1645), *Iconología*, es un repertorio por orden alfabético de todos los símbolos y alegorías, un texto fundamental para entender las claves del arte clásico y uno de los más respetados sobre esta temática.

Publicado por primera vez en Roma en 1593, esta obra tuvo numerosas reediciones y traducciones. Fue utilizado por artistas, pintores y escultores de las generaciones siguientes como manual para señalar los atributos de la imagen de sus personajes e interpretarlos partiendo de una noción abstracta que el propio autor llamaba *imagini*. Las fuentes literarias utilizadas por Ripa son una combinación de autores clásicos como Homero, Ovidio, Horacio, Dante o cristianos, como San Agustín o Santo Tomás. *Iconología* parece situarse en la tradición pedagógica griega que consideraba la demostración visual más efectiva que cualquier instrucción verbal. En el ámbito de los símbolos, la disciplina más relevante del proceso interpretativo es la iconografía. El análisis iconológico presupone una familiaridad con los objetos y no con los motivos y precisa de un conocimiento que parte de la experiencia práctica, tal como se transmite a través de fuentes literarias, de la tradición oral y del conocimiento de los símbolos. Partiendo del reconocimiento de las potencialidades que tiene la iconología para reconocer el contenido de las imágenes, su valor esencial es ir más allá de la realidad y adentrarse en los caminos de la simbología que, si bien suelen ser oscuros y laberínticos,

tienen la capacidad de permitirnos conocer las más trascendentes realidades del ser humano.

Para profundizar en el tema del lenguaje pictórico como forma de conocimiento y sus significados en cuanto a la representación de la vejez, hemos incorporando al análisis las aportaciones de Panofsky. Para este historiador, la iconografía es la rama de la historia del arte que trata del significado de las obras de arte en contraste con la iconología que trata de su forma. Panofsky alude a la importancia de la *Iconología* de Cesare Ripa publicada por primera vez en 1593. Inspirándose en fuentes clásicas o medievales sirvió de inspiración para artistas ilustres como Bernini, Poussin o Vermeer y señala que en la medida en que intervenga la subjetividad o la intuición en los planos interpretativos, más necesarios serán los elementos correctores y la investigación de las fuentes utilizadas (Panofsky, 1972).

Para Hegel en el capítulo tercero *Estética* de su libro *La forma del arte simbólico*, distingue la etapa simbólica como una de las etapas principales del arte. El espíritu lucha por expresar sus representaciones, si bien no puede encontrar su adecuada corporeidad. Por tanto, el contenido y la forma no aciertan a descubrir su punto de equilibrio y, en consecuencia, el arte adopta el símbolo como su instrumento más adecuado (Hegel, 1983).

La pintura tiene un universo propio y mediante la interpretación, es capaz de abrir lo real a nuestra conciencia. Este método de estudio ideado a partir de los trabajos de Aby Warburg (1886-1929) es clave para descubrir el significado de las obras de arte visual, conocido como iconología. Con la aplicación de este método se logra un nivel de comprensión de las obras de arte que iba más allá de lo estrictamente formal, acercándose más al contenido. Sirvan por ejemplo los significados, los gestos ritualizados de la oración, el saludo o de duelo en los actos funerarios. Y también que un hombre maduro o anciano con el dedo extendido significa que tiene cualidades particularmente dotadas para la didáctica. Estos y otros figuran como códigos reconocidos en las artes plásticas desde la Antigüedad (Warburg, 2005).

De la Edad Media al Renacimiento

El Renacimiento supuso una gran transformación en las ideas y en el arte. No fue el fin de una época para iniciar otra. Como nos ha enseñado la historia del arte, el Renacimiento tuvo sus raíces en la Edad Media y sus frutos se alimentaron del arte de épocas anteriores, las formas clásicas se revistieron de una estética moderna mientras mantenían en su contenido una forma medieval, aunque sobre ello existe la polémica.

A este respecto Johan Huizinga, en *El otoño de la Edad Media*, publicado en 1919, sostiene una idea acerca de que el Renacimiento no fue un cambio tan drástico, sino que el brillo de la última Edad Media no se extinguió en el Renacimiento, señalando que en muchos aspectos no se diferenciaron tanto ambos periodos históricos (Huizinga, 2012).

Huizinga señala que esta época no fue una revolución tan drástica frente a la Edad Media, en contraposición con las teorías de Jacob Burckhardt, que defienden el pensamiento humanista frente al cristiano y la transición de una época frente a la anterior. El Renacimiento para Burckhardt constituye una revolución con importantes desarrollos para el mundo moderno. Con la maduración del humanismo el pensamiento y el arte alcanzan su máximo esplendor. La belleza, la individualidad y la dignidad humana arrinconan definitivamente el pensamiento medieval (Burckhardt, 2010).

La cultura renacentista con su filosofía centrada en el humanismo alcanza su apogeo en Italia para dar respuesta a los interrogantes del momento, y tratar de crear un pensamiento caracterizado por la supremacía del hombre sobre la naturaleza. A través de sus obras, los intelectuales y los artistas humanistas exploraron temas inspirados en los clásicos de la Antigüedad grecorromana, que eran sus modelos de belleza y perfección. En aquel periodo algunos autores humanistas fueron importantes como Marsilio Ficino, Erasmo de Róterdam, Francesco Petrarca, Giovanni Pico della Mirandola, Tomás Moro o Michel de Montaigne.

Jacob Burckhardt alude en su análisis de *La cultura del Renacimiento en Italia*, publicado en 1860, concibe un cristianismo más humanizado. Si en el centro del cristianismo hay un misterio, dice Burckhardt, la enseñanza de Cristo no es misteriosa, otorgando así más importancia a la sabiduría y a la ética que a lo milagroso y lo revelado (Burckhardt, 2010).

Los valores laicos e individualistas propios del humanismo impiden la coherencia con el peso del cristianismo e implican una ruptura con el pasado medieval oscurantista. Esta

visión de quiebra, referida al conjunto de la cultura renacentista, encuentra seguidores en historiadores como Panofsky (1985) y Huizinga (2012), aunque ellos no otorgan tanto valor a una ruptura drástica. Creen, por el contrario, que el humanismo no significa un olvido de lo divino que ha marcado la sociedad y la cultura durante la Edad Media, sino una revisión desde la perspectiva humana para dotarla de mayor significado. Dios se hace inteligible a la razón humana en lugar de limitarse a la emoción de la fe. Desde la Edad Media el cristianismo evoluciona y se mantiene en el seno de la civilización occidental compartiendo valores y conductas hasta el punto de convertirse en su conciencia. El pensamiento humanista tenía un elemento natural alentado por las catástrofes y, de este modo, se suscitó el deseo de pedir ayuda al cielo, pero esto no suponía ni el deseo de arrepentimiento, ni expiación de los pecados, elementos esenciales del cristianismo (Huizinga, 2012, p. 329):

En aquella época, el arte está aún absorbido por la vida. La vida está apresada por rígidas formas. Está encauzada por los Sacramentos de la Iglesia, las fiestas del año, las horas del día y es medida por ellos. Los trabajos y las alegrías de la vida, todo tiene su modo de expresión determinado (...) En la Edad Media todavía no se busca la belleza por ella misma.

Y más adelante afirma que el concepto renacentista incluye, aunque desde presupuestos distintos, las propuestas formuladas por el sistema de representación de la pintura medieval italiana y flamenca afirmando que los límites entre estas dos culturas son difusos (Huizinga, 2012, p. 365):

Todo aquel que se propone seriamente establecer una clara división entre la Edad Media y el Renacimiento, advierte que los límites se le ensanchan y se escapan.

El Quattrocento italiano sigue siendo medieval, es parte de su cultura y en el espíritu del Renacimiento perviven los rasgos de la Edad Media más habitualmente de lo que puede pensarse. El nuevo espíritu aparece como forma, antes de que llegue a ser un nuevo espíritu. El conjunto de las características de lo que se considera *renacimiento* se advierte en el nuevo espíritu que anima esta evolución, pero en la Italia del Quattrocento

estaba presente la sólida base de la cultura medieval, aunque en el cuadro dominaba *el tono* del Renacimiento (Huizinga, 2011, p. 416):

Lo característico es, pues, que el nuevo espíritu aparece como forma, antes de llegar a ser realmente nuevo espíritu.

Sin llegar a zanjar esta polémica, creemos que lo más relevante que emerge del pensamiento humanista es un movimiento intelectual filosófico y cultural europeo ligado al Renacimiento cuyo origen se sitúa en el siglo XIV, tratando de construir una humanidad renovada, tomando como modelo la civilización clásica greco- romana, reabsorbiendo con savia nueva, esta herencia.

La toma de conciencia de esta nueva actitud apoyada en la relectura de estos textos, hace imposible la conciliación del mundo greco-romano con el cristianismo. Este reconocimiento no era más que el comienzo de un primer paso imprescindible, ya que era difícil reconocer que la cultura greco-romana pertenecía al pasado, pero de lo que dependía la recuperación de una nueva cultura (Greenblatt, 2012).

Esta diferenciación del mundo antiguo con el presente, hace fluir el pensamiento humanista. Un pensamiento que se concentra en la figura del hombre reafirmando su capacidad de crear, de transformar el mundo y de decidir sobre su propio destino. Los primeros defensores de este pensamiento, los humanistas, se sentían a medias orgullosos y a medias con temor y asombro ante este nuevo movimiento que «iba a hacer época» (Greenblatt, 2012).

Leon Battista Alberti (1404-1472), es una figura central en este proceso. Filósofo, músico, matemático y arquitecto, es el ejemplo del hombre polifacético renacentista. Alberti respalda en sus escritos el rechazo a la vida ascética y a la visión pesimista del ser humano, defendiendo la acción humana, el valor del trabajo y la riqueza, como un claro favor del don divino.

El concepto empírico del mundo de los artistas de los Países del Norte, estaba fundamentado más en la observación que en la teoría. Pero gracias al fortalecimiento de lazos con Italia, durante el siglo XVI, a través del comercio y la difusión de las ideas de

los humanistas italianos, se difunden nuevas ideas artísticas al mundo del arte que, en el norte de Europa, es de corte más conservador.

El Renacimiento se materializa primeramente en Italia, aunque las relaciones entre Flandes e Italia son múltiples, y sus influencias fueron recíprocas viajando los grandes maestros de Italia a los Países Bajos y a la inversa (Todorov, 2006).

Aunque la pintura flamenca se explica desde el distanciamiento de un modelo cultural clásico, no puede valorarse únicamente como una prolongación renovada del sistema figurativo del arte gótico, sino desde la participación de los dos sistemas plásticos, el flamenco y el italiano. Para algunos artistas flamencos resultaba difícil conciliar su imaginería medieval, representada con ricas texturas, colores brillantes y figuras con gran lujo de detalle, en el énfasis que los artistas italianos ponían en la Antigüedad clásica, los temas mitológicos y las figuras idealizadas.

La tarea de los pintores renacentistas era la de proveer a otros artistas ejemplos que pudieran combinar el interés empírico por los detalles naturalistas con los aspectos más teóricos del arte italiano, que ya desde los griegos, formaban parte de las representaciones artísticas. En este momento histórico, todas las corrientes filosóficas saturadas de naturalismo, atribuyen el protagonismo al hombre, un concepto dotado de alma invisible que siente y conoce.

El arte en el Renacimiento es un reflejo de lo que entonces se definió como una nueva realidad, reflejo de un elevado concepto de la cultura. La pintura, la escultura, la arquitectura, la música o la literatura, fueron manifestaciones de la búsqueda de la belleza. Existía una interrelación entre ellas, pero en todas latía un elemento de vitalidad, que se extendía a las numerosas obras en las que aparece incluso el triunfo sobre la muerte (Greenblatt, 2012).

A pesar de considerar el arte como un producto intocable, surgen nuevas formas en medio de las antiguas ideas. En relación con otras manifestaciones artísticas como las citadas, para Leonardo de Vinci la pintura era sin duda el arte superior. Leonardo insistía en que, si la pintura trataba de imitar a la naturaleza, su poder de engañar al espectador era superior al de la poesía. A pesar de su defensa, durante el inicio del Renacimiento, en los círculos intelectuales, se tenía en mayor consideración a la poesía que a la pintura, viniendo a decir que la poesía puede describir el arte, pero el arte no puede hablar de poesía.

En el Renacimiento, se abandona paulatinamente el misticismo medieval. Estos sentimientos fueron poco a poco desplazados por el triunfo de la lógica del pensamiento humanista, si bien la relación entre ambos pensamientos es compleja. Aunque aparentemente el humanismo no cuenta con el espíritu de la Edad Media, por su veneración por lo clásico y la aversión a todo lo desgastado del Medievo, el clasicismo brota poco a poco, en medio del escenario medieval.

Todorov en *Elogio del individuo*, critica el hecho de centrarse en exceso en el pasado, como la época más adecuada para mostrar su teoría sobre las raíces medievales del Renacimiento. Según este autor el Renacimiento flamenco no se propone redescubrir el arte antiguo y hacerlo renacer, sino descubrir lo humano y *naturalizar* lo divino (Todorov, 2006).

Y en el ámbito artístico Gombrich sigue en sus teorías razonamientos parecidos. El pintor debe conocer o *naturalizar* las pasiones humanas y conseguir que sus expresiones artísticas se acerquen a las propias experiencias de los individuos, solo así conseguirán conmover al observador (Gombrich, 1984).

Para reforzar este argumento, Erwin Panofsky aplicó el término *principio de la disyunción* para explicar el cambio estilístico de la Edad Media al Renacimiento: ambos periodos se alimentaban artísticamente de una fuente común: la Antigüedad. Con el Renacimiento esta misma denominación designa la gran revolución que experimentó el pensamiento europeo. Un descubrimiento simultáneo del hombre y del mundo, la persona como *ser natural* frente a otros conceptos *sobre-naturales* de tendencia religiosa, inspirándose sobre tres puntos: el culto a la belleza, el estudio de los textos clásicos, y la confianza en el ser humano. En su texto sobre el Renacimiento en el arte occidental, este historiador reclama igualmente la atención al cambio en el resurgimiento de lo clásico en el Renacimiento y al surgimiento de una iconografía diferente rebatiendo las teorías defensoras de que el arte clásico había sido derrocado al comienzo de la era cristiana. Panofsky extiende sus teorías a la pintura mitológica como un resultado de la recuperación de la Antigüedad clásica, no solo en la representación de héroes y dioses, sino de valores humanos, como el amor, los celos y otras emociones, encontrando en el lenguaje pictórico una forma adecuada para plasmar ideas y pensamientos filosóficos. Son ideas que ya aparecen en el siglo XIV, en el que se cultivó una combinación del ideologismo clásico con la imaginación. El Renacimiento italiano al tratar de elevarse sobre el pensamiento medieval, derivó en alterar la relación

de la producción artística hasta entonces dominada por la idea neoplatónica de la estética, en una interpretación subjetiva del artista y de su concepción del arte (Panofsky, 1984).

La capacidad de superación para transfigurar las imágenes naturales daba alas a los artistas para crear formas nuevas, eligiendo y corrigiendo según el intelecto y la capacidad de los artistas.

Lo que culminó en traducir las formas en belleza, algo jamás alcanzado hasta entonces. Estos hechos eran parte del pensamiento filosófico que impregnaba el concepto humanista en el arte, una filosofía que recupera al hombre como persona con una identidad individual, lejos de la influencia religiosa que consideraba a Dios como el centro del pensamiento y de la de Iglesia como única realidad mística. Era la liberación del mandato divino. Si bien el Renacimiento no supuso una ruptura brusca con el concepto religioso medieval, el hombre debía dominar su destino en una sociedad en la que se afirmaban los valores laicos a pesar de la gran influencia religiosa como consecuencia de los efectos de la Reforma y Contrarreforma en la sociedad europea.

La sociedad se transformará lentamente en laica, en contraposición al Medievo donde la cristianización de la vida hizo que la Iglesia fuera muy poderosa. Se evoluciona hacia el antropocentrismo que señala al hombre como centro de atención, es la visión expresada del pensamiento humanista frente al teocentrismo medieval. A partir de entonces los humanistas, en todos los órdenes artísticos, solo obedecen a sus propias iniciativas y por primera vez se dan las condiciones para el reconocimiento de la actividad cultural como un valor esencial del ser humano. Desde este momento el arte se eleva a un nivel de perfección dentro del redescubrimiento de la subjetividad del ser humano, se despierta una nueva forma de observar lo que le rodea, ver las cosas desde otros parámetros. El hombre se convierte en individuo y recupera su autonomía frente a sus predecesores (Burckhardt, 2010).

Cultivar la individualidad y la personalidad es para los artistas una nueva oportunidad de *eleva el arte al nivel del arte liberal*, lo que supone un cambio favorable en relación con su situación en la Edad Media. Si nos preguntamos hasta dónde alcanza esta concepción del arte y los límites del cultivo de su personalidad como artistas, la respuesta sería que el gran avance renacentista consistió en tratar de superar sus propias contradicciones, alejándose del concepto del arte artesanal sujeto a la estrechez de las normas prefijadas.

El artista se coloca así en posición de pleno derecho de expresarse con sus propios medios y en libertad de ir más allá, incluso de las exigencias de la realidad. Durante este proceso se van modificando las mentalidades, se van alterando los gustos y las tendencias creativas, de manera que ya no se trata tanto de renovar el arte griego o romano, sino de impulsar nuevas formas de creación, una iconografía diferente a la clásica y a la medieval, aunque deudora de ambas.

Los cambios que propulsan una reacción frente a los vínculos de la Edad Media propician nuevos intereses en torno a la curiosidad científica, el deseo del individualismo y la atención al cuerpo. El valor de lo individual es un fenómeno a través del cual, el hombre del siglo XV establece una de sus más claras afirmaciones.

Este interés por el humanismo como filosofía, siendo el individualismo su elemento central, coincide y se deriva conceptualmente en un auge del retrato. A partir del predominio de este género se hacen más evidentes las diferencias entre los retratos de hombres y mujeres, lo que nos permite mostrar como en el marco del arte pictórico es posible analizar la visión de género y además como se reflejan y se agudizan estas diferencias en el envejecimiento.

En relación con el envejecimiento masculino, la ancianidad se interpreta como lo persistente, lo perdurable, lo que participa de lo eterno. Es un símbolo de sabiduría y experiencia que recoge la pintura renacentista; los hombres entrados en la longevidad se prefiguran con estos atributos, que no son sino una imagen *imperfecta de la inmortalidad* (Ballester Buigues, 2012). Esto es difícilmente atribuible en el caso de las mujeres mayores.

El hombre concibe la relación con la naturaleza desde una posición como individuo que presupone una supremacía, una identidad diferente a la femenina. Su experiencia acumulada se traduce en estos valores de superioridad que encontraremos en la versión pictórica de la vejez renacentista, prolongando su influencia a otras épocas posteriores del arte. Sobre la identidad afirma Federico González Marín que las mujeres no pueden ser sujetos, porque en cierto modo lo femenino es el excedente de lo masculino, lo que le sobra, o lo que rebasa los límites de la categoría «hombre» (González-Marín, 2013). El envejecimiento ha penalizado a las mujeres no reconociendo de la misma manera que a los hombres el capital adquirido por su experiencia como un valor imprescindible para tomar decisiones dentro y fuera del espacio privado del hogar y, aun así, siempre bajo el poder masculino.

La inferioridad de las mujeres

La historia de las mujeres no se adapta ni visual ni conceptualmente a todo un conjunto de actividades de los hombres poderosos. La gerontocracia trasladada al poder político ha pertenecido en régimen de monopolio a los varones notables, los llamados *oligarcas* que se remontan a la antigua Grecia en un momento en que se generan las primeras estructuras sociales (Stuart Mill, 2015). En la Antigüedad, el poder lo ocuparon los consejos de ancianos o el Senado. En esta y otras esferas de poder político se distribuían los cargos solo a los varones por razones de antigüedad. En el ámbito familiar este poder cristaliza con la figura del paterfamilias del Derecho Romano, ejercido por el varón de más edad sobre todos los miembros de la familia, esclavos y siervos incluidos. El Derecho Romano concedía una autoridad especial a estos ancianos, como rasgo fundamental de la sociedad romana, un sistema de parentesco cuyos miembros estaban unidos por vínculos jurídicos situados bajo la patria potestad, por nacimiento del mismo padre, por adopción o por matrimonio. De este modo se priorizaba la vía masculina. El poder pertenecía únicamente a los varones, que al no estar sometidos a nadie lo ejercían como jefes absolutos.

En el Renacimiento, el tema *mujer*, para Charles G. Nauert en su libro *Historical Dictionary of Renaissance* (2004), fue sometido a una serie de debates acerca de si era *natural* su inferioridad frente al hombre, ya que él recibía su sabiduría de los escritores europeos desde la Antigüedad o si su inferioridad, como en casi todos los aspectos de la vida femenina, era el resultado de una convención social impuesta por los hombres. La mayor parte de las mujeres que figuran en el mencionado texto, eran parte de la una elite educada, e incluso en este grupo privilegiado, había mujeres excepcionales como escritoras, y artistas y una serie de mujeres que no se quedaron discretamente en la retaguardia ejerciendo como esposas, viudas o madres, sino que desempeñaron un papel activo en la política. Aunque en lo concerniente a ejercer el derecho de reinar, se seguía el principio hereditario de la sucesión según el cual solo podían acceder si no había una alternativa masculina (Nauert, 2004).

El dogma de la inferioridad de la mujer se refuerza en Edad Media como resultado de la filosofía oficial de la Iglesia. San Pablo declara en su primera epístola a los corintios que el hombre es la gloria de Dios, pero la mujer es la gloria del hombre (Cor., 11:7) y le seguirán los padres de la Iglesia, San Agustín, o Santo Tomás de Aquino (XI-6-1). La creencia en la debilidad natural de la mujer que predispone a la maldad hace de ella un

arma del diablo, y un abismo de perdición. La sexualidad, el pecado por excelencia según los primeros escritores cristianos, es cosa femenina y la exaltación de la virginidad y la castidad, contribuyen a reforzar la misoginia (Lizard, 2001).

Estas creencias desembocaron en el Renacimiento con un bagaje de valores negativos hacia las mujeres, lo que pudo influir no solo en su creciente estado de dependencia y subordinación, sino también en las funciones que desempeñaban. La misoginia era parte de la corriente de rechazo en una época de intolerancia, de guerras de religión, de cerrazón de las instituciones y en el caso de las mujeres como un elemento de marginación social y por temor hacia su sexualidad.

La teoría de la inferioridad de la mujer, según John Rigby Hale, se trataba de un rechazo generalizado. Apoyándose que el mundo antiguo tenía una base cercana a la esclavitud y podía ser una de las posibles causas del sometimiento de un sexo sobre otro. Este autor, en su análisis sobre la Europa renacentista, cree que si el *antifeminismo* encontró sus raíces en una sociedad en la que el desprecio de los humanistas hacia a las capas más bajas de la población pudo influir en la posición de subordinación de las mujeres (Hale, 1983).

Albrecht Classen atribuye el desprecio a la vejez del sexo femenino a una sociedad que adoraba la belleza. Según este autor habría que buscar el origen de este sentimiento en la revolución intelectual del siglo XVI en el mundo Occidental cristiano, lo que pudo influir en la ruptura de las estructuras sociales imperantes hasta entonces y que posiblemente afectaron a las relaciones entre los sexos (Classen, 2007).

El ideal de belleza de la mujer joven es la imagen de la belleza, el amor y el placer. Contrasta con la imagen de la vejez femenina que se denigra en la pintura concentrándose en las más viejas, a las que presenta feas, desdentadas y deformes y se desplaza a otro contexto con imágenes de depravación y perversión. Otros tratados, no menos agresivos con los atributos de la vejez femenina, como *Contra Superstitionem*, de Jean Gerson (1363-1429), teólogo y filósofo francés, en los que se identifica a la mujer vieja como *crédula*, mientras que según Tomas de Aquino, en su tratado Suma Teológica, publicado en 1485, la característica de los hombres viejos era la *incredulidad*.

La mujer anciana era proclive a las falsas creencias en su doble condición de ser mujer y vieja. Tomás de Aquino es un ejemplo del discurso misógino de la Iglesia, desde finales de la Edad Media hasta el comienzo de la Edad Moderna.

Una voz que se opone a estas ideas, es la de Christine de Pisan (1364-1430) filósofa y escritora, *la primera mujer de letras*, en su reclamación de igualdad de derechos que defendió con su célebre texto *La ciudad de las damas* escrito en 1405. Pisan tuvo la iniciativa de criticar las invenciones morales que calumniaban a las mujeres desde hacía siglos, desacreditando a filósofos como Aristóteles o poetas como Ovidio que ponían al hombre como un ser perfecto y a las mujeres cuyo único interés era como el de los animales: dejarse atrapar.

Según Pisan se podría agrupar a las mujeres en una ciudad virtual *la ciudad de las damas* como baluarte de reserva para su protección y defensa. A ella se le puede adjudicar el derecho a ser la primera en proclamar que las capacidades de las mujeres son iguales a las de los hombres en proezas y virtudes.

Pisan no pudo detener la profunda reacción ante la idea de igualdad que ella reclamaba ni pudo detener las ideas que excluían a las mujeres, tanto al acceso a la cultura como de cualquier actividad social o cívica, ni pudo eludir el desprecio por la vejez que aparecía en la literatura y en el arte.

Georges Minois se refiere a que Pisan no descartaba la sabiduría de los viejos frente a los jóvenes por su experiencia y *por que ya han visto más cosas*, de ahí que la mujer anciana no debería hacer nada que no pareciera razonable, no conviene que baile o ría a carcajadas y asegurarse que siempre se comporta de forma comedida. Incluso reclamaba sensatez en los actos y en los vestidos de las mujeres ancianas

La devoción religiosa de Pisan, según Minois y su amor por Boccaccio, no le impidieron su crítica acerca de la condición social de la mujer y el cuestionamiento de la razón por la que se le negaba el poder judicial (Minois, 1989).

La condición de la mujer estaba marcada por la ausencia de derechos y además fue motivo de sátira y de burla como refleja, con pocas excepciones, la literatura renacentista, presentando una imagen despectiva de todo lo femenino. Tomemos como ejemplo el citado por Romeo De Maio en un trabajo sobre los textos de los humanistas acerca de la mujer. Se refiere a Anton Francesco Grazzini (1504-1584) apodado *Lasca* que hacía recitar a los florentinos el prólogo de su obra, *Il Frate* sobre las normas para la mujer que eran, según él, como una comedia sin autoridad ni fe, reflejando así el estatuto de la mujer como un ser inferior.

En este trabajo, Maio señala que el mayor exponente de la inferioridad de la mujer era el derecho matrimonial controlado por la Iglesia, un status jurídico que desde el Renacimiento prosigue hasta los Concordatos modernos. Así, en 1513, Tiraqueau (1488-1558), un jurista francés, maestro de Rabelais, afirmaba que tanto el Estado como la Iglesia estuvieron de acuerdo en la sujeción de la mujer al varón en todas las épocas y en todas las culturas (Maio, 1988).

Frente a esta información acerca del estatus jurídico y social de las mujeres sorprende que un gran historiador, Jacob Burckhardt, especialista en la cultura italiana renacentista, considere que las mujeres gozaban de un estatus similar al de los hombres, y niegue su *supuesta* inferioridad (Burckhardt, 2010, p. 333):

Para comprender el alto grado de refinamiento de la sociedad renacentista es imprescindible subrayar que la mujer merecía tanto respeto como el hombre. En efecto no hay que dejarse engañar por los sutiles y casi siempre maliciosos análisis de la supuesta inferioridad del sexo femenino con que nos enfrentamos esporádicamente de los diversos autores, de ni tampoco por algunas sátiras como la tercera de Ariosto.

En otros momentos, Burckhardt dio a entender que se refería a la igualdad de las mujeres más cultas descartando, sin mencionarlas, a las pertenecientes a las clases más bajas dedicadas a la servidumbre o expulsadas a la mendicidad.

Posteriormente han surgido desacuerdos con las afirmaciones de Burckhardt, en relación con la citada igualdad de sexos. En concreto, después de la publicación en 1977 del artículo de Joan Kelly Gadol «¿Tuvieron las mujeres un Renacimiento?», en el cual concluía que efectivamente no lo tuvieron, fue cuando se empezó a despertar un interés en la historia no contada de las mujeres en la sociedad aproximadamente entre 1350-1530.

Joan Kelly-Gadol se cuestiona su posición en esta época histórica desde su presencia en la economía, de las diferencias en los roles sexuales, y de su papel como esposas de la nobleza frente a las mujeres campesinas (Kelly- Gadol 1977).

Claudia Opitz analiza también las transformaciones sociales en esa época a partir del trabajo de Wunder en *Él es el sol, ella es la luna. Las mujeres en la Edad Moderna*

donde expone no solo la pérdida de poder cultural y social de las mujeres de clases superiores, sino también de las pertenecientes a clases inferiores (Opitz, 1992).

En la historiografía reciente y en relación con la polémica planteada sobre si hubo o no un renacimiento para las mujeres y en qué contexto, Kelly- Gadol, coincide con Burkhardt, en que muchas mujeres *renacentistas* al pertenecer a familias cultas y privilegiadas trataron de expresar una visión diferente de ellas mismas, logrando transmitir un nuevo perfil de *mujer erudita* dejando un legado en las letras e importante aunque más limitado en el arte. Que el Renacimiento mejorase la relevancia de las mujeres artistas parece una fantasía, afirma Whitney Chadwick. En su texto *Women, art and society*, Chadwick se refiere a que el talento de grandes mujeres artistas trasciende las reglas atribuidas al género, y aún reconociendo su contribución a la cultura del arte desde la Edad Media, su aportación no ha sido reconocida. Sobre este punto, Chadwick afirma que el concepto histórico del Renacimiento es geográficamente y culturalmente un periodo único centrado en la vida y las costumbres de los hombres y *no* de las mujeres (Chadwick, 2007).

Este marco histórico, se inscribe en un contexto en el que había que contar con la creencia general de que las personas nacían ya predestinadas a ocupar un estrato social preservado por Dios y la Naturaleza. El mundo en su conjunto se concebía de forma organizada y armoniosa donde cada uno tenía asignado un lugar de forma natural. Por tanto, no había motivo de duda acerca de las razones por las que debían ocupar ese rango. La cuestión era cual era la naturaleza del rango que les era asignado, y cuales sus correspondientes obligaciones y responsabilidades (Fauré, 2010). Immanuel Kant (1724-1804) en *Lo bello y lo sublime* publicado en 1764, cuando, al abordar la relación entre los sexos, abunda en las cualidades femeninas definidas como *innatas e inferiores* a las masculinas. Según estos argumentos las mujeres bellas estarían predispuestas a llamar la atención al sexo opuesto y predestinadas a la ignorancia (Kant, 2007, p. 13):

el carácter de lo bello es en ellas el verdadero centro y en cambio entre las cualidades masculinas sobresale lo sublime como característica (...) son muy sensibles a la menos ofensa y sumamente finas para advertir la más ligera falta de atención y respeto hacia ellas (...) en una palabra representan dentro de la naturaleza humana el fundamento del contraste entre las cualidades bellas y nobles y el sexo masculino se afina con su trato... (Las mujeres) no se llenarán la cabeza

con batallas ni con la geometría con fortaleza.; tan mal sienta a ellas el olor a la pólvora como en los hombres el almizcle.

Estas reflexiones del discurso kantiano nos plantean el contraste entre las cualidades de lo bello y lo masculino, que se feminiza al tratar con las mujeres bellas y nobles. Ellas se llenan la cabeza con cosas de hombres como «las batallas o la geometría». De ello se desprende que lo femenino está irremediablemente encadenado a las cualidades estéticas y morales de «lo bello».

Toda la reorganización social en su conjunto asentada sobre nuevos valores sociales y culturales, tuvo un efecto adverso para las mujeres. La inferioridad femenina se refuerza con la diferencia de la regulación de la sexualidad femenina en relación con la masculina, con su papel secundario en la economía y en el trabajo desempeñado, con la deficiente educación y las dificultades de acceso a la cultura, y en último lugar con la ideología dominante en el sistema de los roles simbólicos, reflejados en la literatura, la filosofía y en el arte (Kelly-Gadol, 1977).

Las mujeres artistas

Aun aceptando la carencia de oportunidades para las mujeres y de sus posibilidades de cambiar su posición social, hay otras voces, como la de Rosa Rius Gatell, que defienden la necesidad de matizar las teorías acerca del complejo fenómeno de la inferioridad femenina en otras épocas. Sobre este hecho histórico, por estar sometido a constantes estudios, existen dudas sobre muchos de los mitos y definiciones tradicionales (Rius Gatell, 1992).

Se conocen muchas mujeres cultas en la Italia de los siglos XV y XVI. Nobles, cortesanas, o poetisas que escribieron sus versos desde Veronica Gambara a Vittoria Colonna. Sin embargo, otras mujeres que intentaron romper ese esquema y escribir algo que no fueran versos, como Isotta Nogarola (1448-1466), tuvieron que sufrir el desprecio, la soledad y sumirse en el silencio, a pesar de su lucha. Nogarola fue escritora, humanista y filósofa renacentista. Mostró su desprecio hacia los hombres que definían la cultura en una mujer como *un veneno y una peste pública*. Contraviniendo las normas de la época, no se casó ni se retiró a un convento, se recluyó en su casa veneciana para dedicarse a sus estudios.

Estas mujeres cultas consiguen argumentos para contestar a la tradición milenaria, que consideraba a las mujeres como seres inferiores destinados a perpetuar la vida familiar, supeditadas a la autoridad del marido su propietario (Rius Gatell, 1992).

Según el modelo *vasariano* la mujer artista fue algo excepcional, fuera de lo habitual. Sin embargo, hay un elemento común desde la Antigüedad hasta nuestros días: no había una ley que prohibiera a las mujeres ser artistas, sin embargo, la sociedad no les permitía ejercer sus habilidades artísticas libremente.

Debido a estas y otras circunstancias, la historia del arte nos ha mostrado la obra artística de muy pocas mujeres en comparación con las realizadas por los hombres y, cuando posteriormente fueron reconocidas por su arte, sus obras estuvieron marcadas por su condición como mujeres. Al margen de los prejuicios expresados por los estudiosos del arte pictórico, existen otros problemas como los formulados por Linda Nochlin cuando afirma que el estudio sociológico de la producción artística de las mujeres está poco desarrollado (Nochlin, 1998).

Nochlin se ocupó de rebatir una idea centrada en un concepto volcado en el naturalismo renacentista de la realidad, cuando, según sus argumentos, se podía haber profundizado en el estudio de los mitos de género, que habían construido esa realidad.

Sus ideas han puesto el acento en que, a lo largo de la historia, se han dado por hecho aspectos tales como la debilidad y la pasividad de las mujeres, su disponibilidad para las necesidades sexuales masculinas, su identidad definida por el papel doméstico o por su existencia como objeto más que como creadora de arte, generando así estereotipos que se hacen aún más evidentes al llegar la ancianidad (Nochlin, 1998).

Pese a que ya en la antigua Grecia, Plutarco escribiera sobre la similitud del arte firmado por hombres y mujeres, durante siglos ha primado el silencio sobre el arte de las mujeres. A lo largo del tiempo, la frase «anónimo es sinónimo de mujer» se puede ajustar a este cúmulo de arte desconocido (Stokes, 1997).

En la época renacentista hubo numerosas mujeres dedicadas a la pintura que no lo hacían ocultamente, unas desde una posición acomodada, por pertenecer a la aristocracia o a la burguesía, otras, hijas de artistas, trabajaban el taller de su padre. Las primeras no tenían que ganarse la vida con aquella actividad considerada *manual* y poco digna. En relación con el papel de las mujeres en el arte, Judy Chicago y Edward Lucie-Smith en su texto *Women and Art: contested Territory* describen la situación de las mujeres de esta forma: esencialmente una mujer artista podía optar por ser una *gentlewoman* que pintaba con limitaciones sociales para la práctica en su vida diaria o de movilidad a otros lugares o de resignarse a ser percibida como una *outsider* poco respetada (Chicago y Lucie-Smith, 1999).

Las actividades artísticas eran parte de la educación de las mujeres de las clases sociales más altas, que incluía la música, la danza y pintura y para practicar estas las artes, debían proceder de una posición social elevada. Hay que recalcar, sin embargo, las dificultades para las mujeres artistas debido tanto al olvido social hacia sus obras, como a la falta de medios puestos a su alcance. Para Griselda Pollock se trata de una cuestión de marginación social y sostiene que en el mundo del arte probablemente a las mujeres les sucedía algo similar en otras áreas de la sociedad: las mujeres, además de ser cuantitativamente menos en la producción artística, han sido cualitativamente marginadas a lo largo de su historia (Pollock, 2010).

Sobre este punto, señala Amelia Valcárcel (Valcárcel, 1997, p. 99):

Los efectos son patentes: es como si realmente existiera una barrera invisible sobre las cabezas femeninas en una pirámide jerárquica, barrera que no puede traspasarse mediante esfuerzos individuales. Los tramos bajos están feminizados y los superiores son masculinos, así sea en el sistema de enseñanza, administración, justicia, colegios profesionales, etc.

Además de los sistemas señalados por Valcárcel se pueden añadir otros estamentos e instituciones como el clero, el ejército y la política, igualmente jerarquizados, en los que las mujeres han estado ausentes históricamente en función del sexo. Su ausencia en el arte es el resultado de la confluencia de los sistemas de poder que se abaten sobre las mujeres difuminando o invisibilizando su presencia.

A esta problemática se añade una dimensión diferente que tiene que ver con la excepcionalidad del éxito de las mujeres. Y cuando se consigue, ha sido a través de una lucha para alejar los demonios interiores, las inseguridades, dudas o temores ante el ridículo. Ninguno de estos temores tiene que ver con la obra de arte en sí misma (Mayayo, 2003, p. 13):

La inseguridad, la incomodidad y la falta de motivación que experimentan muchas mujeres cuando se adentran en esferas de poder que han sido definidas en términos exclusivamente masculinos. En este sentido, el mundo del arte no es muy diferente del de la política, o las grandes finanzas y son muchas las mujeres que han sentido la tentación de inhibirse o retirarse a un segundo plano frente a un universo (el mercado artístico, y las grandes exposiciones y museos) cuyas reglas no acaban de acatar ni comprender.

Si en el Renacimiento, las mujeres no eran consideradas con suficiente capacidad para ejercer sus habilidades en la pintura, no se justifica el hecho de que la mayoría de las bibliografías haya estado firmada por hombres, pero explica en parte, que muchas artistas hayan sido silenciadas frente a la celebración y el reconocimiento de grandes artistas como Miguel Ángel, Leonardo da Vinci o Rafael.

Las mujeres artistas además de que no han sido tan numerosas como los hombres, han sido poco estudiada por la Historia del Arte. Habría que llegar hasta el siglo XVI para encontrar referencias directas sobre mujeres creadoras. Muchas de ellas se reconocen

por su pertenencia a familias de artistas, ya que fueron hijas o esposas de pintores famosos. Antonia Uccello, hija de Paolo Uccello, Margareta van Eyck, hija de Jan van Eyck, Artemisa Gentileschi, hija de Orazio Gentileschi, o Marietta Robusti, hija de Tintoretto, son algunos ejemplos. La posibilidad de aprender en los talleres de sus padres se tornó en desasosiego al ver mermado su mérito por haber estado vinculadas precisamente a sus progenitores. Judith Leyster, pintora flamenca de 1636, se casa con el pintor Jan Molenaer, debía ser considerada una buena artista, pues en 1635 tenía tres discípulos varones. Sin embargo, sus obras desaparecen bajo la firma de su marido, de Gerard von Honthorst y de Frans Hals, quizá porque los precios subían si la pintura es de varón.

Tal es el caso de Marietta Robusti (1560-1590?), hija de Tintoretto, de cuya trayectoria artística solo ha sido reconocida una, el cuadro *Retrato de un joven con un anciano* fechado en 1585 (fig. 35).

Otro caso similar es el de Artemisa Gentileschi (1593-1635), hija del pintor toscano Orazio Gentileschi. Artemisa fue una de las artistas más prolíficas del Barroco italiano pero otros trabajos no fueron reconocidos como propios hasta bien entrado el siglo XX. Uno de sus autorretratos, catalogado durante años como *Alegoría de la pintura* (fig.138) no fue atribuida hasta 1962. Esto prueba la tardanza que ha llevado el reconocimiento de la labor de una artista calificada como una pintora muy avanzada para su tiempo.

Pese a que algunas no pudieron resistirse al dominio de sus padres o maridos, muchas trasgredieron las normas, aunque por hacerlo las tildaron de frívolas y vieron sus vidas censuradas. La actividad pictórica de cada una de estas creadoras debía entenderse entonces desde cuatro premisas: la virtud, la subordinación, el adorno y la profesión. Hay otros casos como el de Properzia di Rossi o Diana Scultori, a quien un papa le permitió firmar sus obras —algo insólito— o el de Lavinia Fontana, ambas pintoras del siglo XVI, y que gozaron de prestigio en vida. El caso de Fontana, fue especialmente significativo, ya que su marido, Gian Paolo Zappi cuidó de sus once hijos, para que ella pudiera continuar ejerciendo como artista.

No realizó desnudos masculinos dado que ninguna mujer podía copiar en persona a un hombre sin ropa ni asistir a las clases de desnudo (Borzello, 1998).

El hecho de que las mujeres fueran excluidas de la clase de pintura del natural, les impedía estudiar la anatomía humana con un modelo vivo. Durante casi trescientos años,

desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX, el desnudo fue el eje del mayor reconocimiento en las formas de arte, y el simple hecho de negar a las mujeres la posibilidad de estudiarlo las relega a practicar exclusivamente los géneros considerados como menores: la naturaleza muerta, el bodegón y el paisaje. Por asociación, las artistas que se especializaron en estos géneros «menores» fueron consideradas como artistas de menor talento. Estos géneros gozaban de menor prestigio y se pensaba que exigían menos habilidades e intelecto.

Eventualmente algunas mujeres podían a menudo contratar a un modelo desnudo de manera extraoficial, o bien, pedir a un amigo o a su esposo que posara para ellas, pero no se reconocía oficialmente que las mujeres estuvieran involucradas en la producción de pintura de desnudo, un género de mayor relevancia artística. Únicamente a partir de siglo XX aparecen desnudos femenino pintados por mujeres, bajo el marco de las nuevas ideas de libertad que se trasladan a expresiones artísticas de ellas como pintoras.

Un caso excepcional es el de Sofonisba Anguissola, quien, aunque contaba con más apoyos que las mujeres de su época debido a su elevada condición social, no pudo rebasar los límites impuestos a su sexo que le impidieron asistir a clases de anatomía y dibujar desnudos del natural.

III ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES

En este capítulo trataremos de apoyar el análisis teórico de los apartados anteriores mostrando como la pintura es fruto de la construcción social y cultural de las identidades de ambos sexos. Veremos una imagen de la ancianidad femenina descrita sin piedad, señalando los peores atributos de su envejecimiento en una visión moral que impide ver otras cualidades más virtuosas. Se trata de una imagen en la que las mujeres aparecen como víctima de su sexo, de su edad, y con desviaciones como pecadoras, viciosas o presas de un talante descontrolado. Tiene un particular interés, ya que esta forma de representar la vejez no es similar a la de los hombres mayores. En ellos, los pintores no acentúan de la misma forma los rasgos más peyorativos de la vejez. Existen hombres con vicios similares, pero no son tratados con la misma inquina que en el caso de las mujeres

El arte nos enseña como en la representación de hombres y mujeres, aparecen las diferencias de género, y se intensifica la visión misógina de la mujer, vinculándola a un concepto moral, cargada de atributos negativos como vicios o pecados, llagando a la maldad y la brujería. De todo ello se salva la imagen masculina, que se presenta en la pintura de manera realista o simbólica pero siempre tratada con mayor indulgencia que en el caso de la femenina. Los elementos clave para el análisis de esta imagen son el rostro y el cuerpo femenino. Ambos merecen un especial análisis por su relevancia en el tratamiento que los pintores han realizado cuando envejece. La iconografía que utiliza el cuerpo de la mujer se convierte en la pieza clave para reconocer el proceso del envejecimiento del ser humano, obviando otra forma de representarlo.

La belleza no sometida al ideal clásico de «lo bello», surge como algo humano libre y liberado de la inercia que le rodea y sobre todo del arte mismo rescatado de la eterna oposición de lo bello frente a lo feo. Una reflexión acertada, pero empañada, a nuestro juicio por su relación de lo feo con lo opuesto a bello. Como dice Octavio Paz, lo feo es correlativo a la vejez en el cuerpo femenino (Paz, 1973).

La desnudez masculina fue como un triunfo frente a los bárbaros en especial por las fechas en la que se impuso como regla en los juegos olímpicos.

Con el tiempo, el desnudo femenino para Clark, ha ido en aumento, hasta llegar a un dominio absoluto en el siglo XIX. El desnudo masculino conserva un interés académico solo para los estudios del dibujo clásico.

El menor entusiasmo por el desnudo masculino puede tener relación con el descenso de la atención por su anatomía, que cuenta como un conocimiento no solo artístico sino como curiosidad intelectual y científica, como demostró Leonardo da Vinci en sus dibujos y en sus cuadros.

En la Antigüedad clásica, Apolo era considerado como el paradigma de la belleza perfecta conforme al ideal, porque participaba de las leyes de la divinidad en la proporción y en las reglas matemáticas. La representación de Apolo en las esculturas con rasgos rígidos satisface un concepto occidental de belleza que no reside tanto en la simetría de los componentes, sino en cosas menos tangibles como la armonía de los elementos. Pero mientras que Apolo era perfecto en su desnudez, según Kenneth Clark en Grecia antes del siglo VI era difícil encontrar una imagen de Afrodita totalmente desnuda si envolver en ropajes, debido a antiguas tradiciones o rituales, por lo que aparece antes de Praxíteles con el cuerpo ligeramente cubierto y adherido al cuerpo. Este recurso no era inocente, pues en los escultores arcaicos suponía dotar al cuerpo femenino de un cierto misterio y atractivo (Clark, 2008). A cierta distancia Leon Battista Alberti (1404-1472) en su texto sobre la pintura, define la belleza como la armonía de sus miembros:

De la composición de las superficies surge esa elegante armonía... Cuando las superficies están unidas entre sí, que amenas luces fluyen poco a poco entre hasta sombras suaves, sin que surjan asperezas de ángulos, entonces decimos que es un rostro hermoso y encantador. Por tanto, en esta composición deben perseguirse al máximo la belleza y la gracia.

Alberti, 2007, p. 98

Implícitamente estas expresiones se refieren a la belleza femenina, ya que al contrario...

un rostro que tuviera unas superficies grandes, otras pequeñas, aquellas prominentes y estas muy retraídas y hundidas, como vemos en los ancianos, sería feo de contemplar.

Alberti, 2007, p. 98

En el caso de los escritos de Agnolo Firenzuola (1545-1593), la figura de la belleza femenina empieza a cubrirse de ropajes para reforzar su sensualidad y *excitar su contemplación*. Según este poeta y escritor italiano, autor del tratado *Delle bellezze delle Donne* (1525) sobre la belleza en el Renacimiento, una mujer bella es el objeto más maravilloso que uno puede admirar. Es el mejor regalo que Dios ha concedido a la humanidad, dice Firenzuola cuando describe los atributos del ideal de belleza femenina con piel clara, pelo rizado, ojos oscuros y formas redondeadas.

En el Renacimiento, la representación de los dioses recuperó su forma antigua y con ella, el desnudo masculino adquirió una gran relevancia. Desde entonces fue un tema de estudio apoyándose en la mitología. El desnudo femenino floreció en la pintura renacentista recogiendo el concepto de una época en la que la belleza correspondía a un modelo idealizado como un todo armónico y perfecto, correspondiendo al concepto estilístico del humanismo que nunca perdió de vista el clasicismo griego en su manera de representarla. Para Kenneth Clark, el desnudo es una forma de arte *inventada* por los griegos. A partir de esta idea, se considera que existe una sola creencia asumida acerca de la observación del cuerpo humano desnudo. Esta mirada es un acto que complace, siempre que el cuerpo desnudo esté representado y contemplado fuera de él puede ser igualmente un motivo de desilusión o desaliento (Clark, 1980).

El culto a la desnudez representaba una conquista sobre la inhibición respecto a los más atrasados independientemente de que aparecieran o no ocultando sus partes sexuales, lo que era pura cuestión de forma. Para obviar los peligros de la sensualidad, era necesario revestir el desnudo de espiritualidad o colocar los cuerpos masculinos fuera del alcance del tiempo y del deseo y mostrarlos como dioses plenos de poder para dar la vida o la muerte.

Significado del cuerpo femenino

La belleza del cuerpo solo reside en la piel. En efecto si los hombres vieran qué hay debajo de la piel la visión de las mujeres les daría náuseas.

ODÓN DE CLUNY

El cuerpo femenino es motivo de interés desde los orígenes del arte y un objetivo predominante en la pintura; tiene una larga trayectoria pictórica como expresión de la belleza, de la vida, y de la juventud. En el arte griego, el desnudo completo era de mayor importancia y no podía aislarse de su filosofía que predicaba la integridad del ser humano, lo que según Kenneth Clark (Clark, 2008, p.36), «les salvó de los males de la sensualidad o de la estética».

En su desnudez, el cuerpo femenino se extiende ampliamente en muchos tipos desde la pureza de Venus, a las mujeres desnudas que eran permanentemente utilizadas para aludir a la lujuria. En la Edad Media el cuerpo de la mujer era incomprendido y censurado hasta el punto de considerarlo pecaminoso. Hasta en los tímpanos de las catedrales, los cuerpos de las mujeres aparecían vestidos, pues la desnudez femenina era un pecado semejante a la lujuria malsana. La desnudez se describía en estos términos: «Es el signo de la regresión respecto al orden establecido, de una ruptura con los círculos de sociabilidad, medieval» (Ariès y Duby, 1996, p. 271).

El cuerpo femenino era objeto de una moral vigente, que había que respetar y guardar sometido al gobierno de los hombres, hasta que el desprecio por lo carnal y pecaminoso que gravitaba sobre el cristianismo, fue lentamente rehabilitado por el pensamiento humanista debido a la corriente naturalista que invadía su pensamiento (Ariès y Duby, 1996).

El desnudo puede considerarse la representación por excelencia de la imagen de belleza femenina con características diferentes en el arte clásico renacentista, que aparece revestido de valores estéticos más realistas en la pintura flamenca que en la italiana, o investido de voluptuosidad y seducción en la pintura de Rubens. En particular, los pintores renacentistas italianos tuvieron la capacidad de interpretar los valores humanistas junto con una visión de la perfección de la belleza y la exaltación del cuerpo femenino.

En el primer Renacimiento flamenco, el cuerpo femenino fue motivo de una amplia representación iconográfica en vidrieras, frescos, y grabados. El dilema para los artistas nórdicos consistía, en que, si se inclinaban por la belleza de la carne, podía reflejar inmodestia y problemas de castidad frente al espíritu, incitando así a la tentación masculina para el disfrute carnal, un debate cargado de la moral puritana del protestantismo. La belleza sometida a los dictados de la moral protestante constreñía la visión plena y sin recato del desnudo femenino. El atractivo de la carnalidad femenina era irreconciliable con la virtud de la castidad (Grössinger, 1997).

Dentro del concepto incompatible de belleza femenina con un cuerpo virtuoso, surge la *moderna devotio* una corriente espiritual surgida en la segunda mitad del siglo XVI en los Países Bajos para vencer las tentaciones el orgullo, despreciar las cosas temporales y romper con vicios y bajos deseos y pecados como la avaricia y la lujuria (Suárez, 2008).

Los pintores en el Renacimiento italiano se autoproclaman expertos en la belleza del cuerpo femenino, se apoderan de él, trasladando a sus obras una visión de lo que actualmente autoras actuales como Celia Amorós o Carole Pateman, han definido como feminidad *normativa*. Este concepto no está delimitado por distinción de raza o clase, sino como una forma de feminidad transversal a todas las culturas vigentes de dominación y que deriva en un derecho sexual al cuerpo femenino desde un poder masculino tradicionalmente constituido.

En el análisis de las imágenes, nos referiremos a la concepción mitológica clásica en la representación del cuerpo femenino. Una de las imágenes constante en la iconografía es Las Tres Gracias, uno de los temas más reconocibles en las artes a lo largo de los siglos, desde la Antigüedad hasta nuestros días.

Fueron representadas en el Renacimiento por pintores como Rafael, Lucas Cranach el Viejo y Botticelli, y Rubens en el Barroco. En el origen mitológico de estas diosas, su función principal era la de presidir ricos banquetes, fiestas, bailes y cualquier otra actividad agradable tanto para los dioses como para los humanos. Eran las mensajeras de la alegría y de la buena voluntad. Las tres diosas eran hermanas entre ellas: Aglaia (El esplendor), Euphrosyne (La alegría) y Thalia (La floreciente). Junto con las musas, cantan a los dioses en el monte Olimpo y bailan con la música divina que Apolo toca

con su lira. Las Tres Gracias tenían la reputación de ser la esencia de la belleza, el encanto y la gracia (fig. 1).

En el siglo XV, se recurre a la tradición simbólica para representarlas en una obra inscrita en este género. Se trata de la *Emblemática* de Andreas Alciato (1492-1550), que dedicó a las Tres Gracias el emblema 162 de su obra.



Fig.1. Alciato, Emblema 162. *Las Gracias*.

Los valores de la belleza femenina desnuda la encontramos en la Iconología de Cesare Ripa, aunque presenta todavía una belleza conceptual, espiritual y equilibrada entre los dos sexos al estar exenta de todo signo de sensualidad. Parece hasta cierto punto varonil, al carecer de los senos femeninos, con brazos largos y muslos bien robustos que encontramos en otros pintores del Renacimiento temprano como Sebastiano del Piombo (1485-1547) y Signorelli (1499-1502).

En la siguiente imagen (fig. 2) procedente de la Iconología de Cesare Ripa (1593) los significados en el desnudo los atribuye Ripa a la cabeza envuelta en nubes, símbolo de lo subjetivo de la belleza. En la mano derecha un globo y un compás aludiendo a la belleza como medida de la proporción y en la izquierda una flor difícil de identificar, aunque alude a la belleza como tentación del alma, tanto como el perfume de una flor.



Fig. 2. Cesare Ripa, *Alegoría de la belleza*.

En pintura del siglo XVI, la obra realizada por Jean Cousin (1490-1560) (fig. 3), una de las grandes figuras del Renacimiento francés, influido en su estilo por la escuela del Alto Renacimiento italiano, nos presenta a Pandora personaje de la mitología griega, como ejemplo de un ideal de belleza desnuda. Esta figura, supone la aportación humanista acerca del rol y de la promoción de la mujer, aunque puede ser dudosa, ya que, junto a la belleza, incorpora valores negativos. En el texto de *Los Trabajos y los Días* de Hesíodo, Erwin Panofsky ha recogido este párrafo en el que el poeta señala lo siguiente (Panofsky, 1972, p. 17):

La raza de los hombres vivía en la Tierra libre de todo mal, de la pesada fatiga y de las dolorosas enfermedades que traen la muerte a los hombres. Pero la mujer Pandora, al levantar con sus propias manos la gran tapa de la vasija que las contenía, soltó y derramó sobre los hombres las mayores miserias.

Pandora en el cuadro de Cousin es efectivamente una mujer bellísima, pero a su vez un modelo que reúne todas las características negativas de las mujeres, la tentación, la seducción, la lujuria y por todo esto, considerada la puerta que conduce al diablo. Si en la mitología clásica, Pandora es la madre genérica del sexo femenino, cargada de malignidad, lo mismo es Eva para el cristianismo, como generadora del pecado original, así como un nuevo modo de reproducción que lleva implícita la generación y la muerte. En ambas tradiciones, la mujer es creada artificialmente con posterioridad al varón y, en las dos, la mujer es la culpable de introducir los males en el mundo (Escartín Gual, 2008).

En la obra de Cousin el cartel que cuelga del árbol, relaciona a Pandora, primera mujer y origen de los males de la humanidad, con la Eva bíblica, también partícipe de la caída del género humano en el pecado original. El paralelo con el mito se puede establecer de esta manera, si Pandora destapa la maléfica *caja* o jarra del cuadro, Eva come la fatídica manzana como fruto del árbol prohibido y así las dos instauran la mítica relación. La superposición de la figura de Pandora con Eva supone la fusión de las dos tradiciones para hacer de la mujer la causa de todos los males.

En el cuadro de Cousin la mano que posa sobre la famosa *caja* ha liberado ya todos los males y desastres que deberían seguir encerrados para siempre. Por otro lado, el escenario a la izquierda parece prometedor con una especie meandros que

aparentemente conducen al paraíso. Pandora, en esta representación sensualmente imaginativa, ofrece una figura del ideal de belleza femenino reclinada sobre un cráneo, símbolo de un *vanitas* evocador de lo efímero de la vida y de la belleza terrena, un enfoque italianizante por la sensualidad física de la mujer joven y el trato exquisito de la joyería y accesorios.

En el cuadro de Cousin la alusión a Eva aparece en una serpiente enrollada en su brazo que remite según el relato bíblico, al engaño de Eva que expulsará a Adán y a ella del Paraíso.

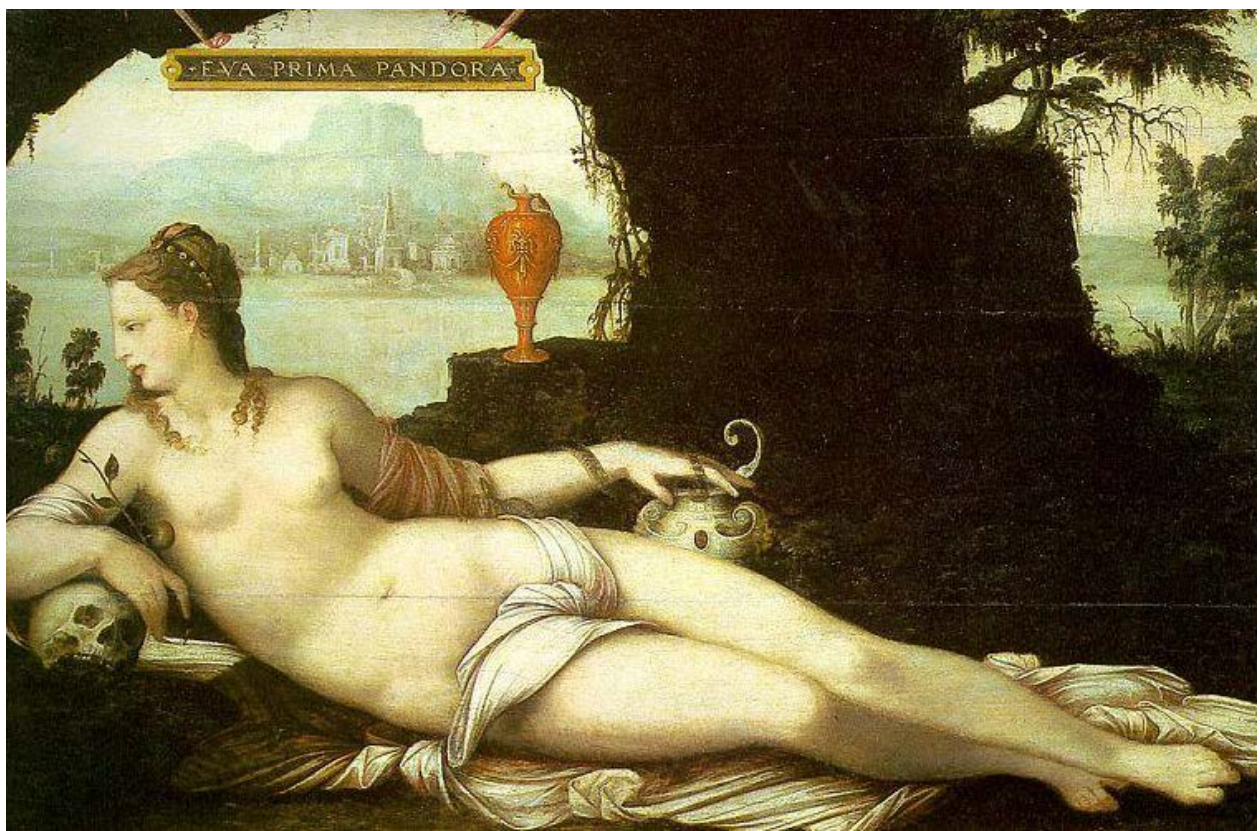


Fig. 3. Jean Cousin, *Eva prima Pandora*, 1520.

Museo del Louvre, París.

En un largo proceso de cambio de mentalidades y abandono de los prejuicios del pensamiento medieval cristiano, con la llegada del Renacimiento se adoptan nuevas actitudes hacia el cuerpo humano. En este proceso no se llega a abandonar totalmente el debate entre las actitudes divergentes ante el desnudo femenino que oscilan entre el deseo y la tentación, elementos que se transmiten en el cuadro de Cousin.

Llegados a este punto del análisis de las imágenes, hay que considerar las diferencias entre el arte italiano y el nórdico. En la pintura renacentista de estos países la desnudez era inherente a la idea del pecado, un tema más apropiado para el espíritu religioso de la cultura del Norte. No obstante, en esta cultura, artistas como Lucas Leyden (1494-1533) y Jan Gossaert (1478-1532) en Holanda, Lucas Cranach (1515-1586) en Alemania y posteriormente Pedro Pablo Rubens (1577-1640) en los Países Bajos hicieron del desnudo el principal motivo de su pintura, pero, en el caso del pintor alemán Hans Baldung Grien (1484-1545), el mensaje de belleza y alegría del desnudo de las Tres Gracias, se quiebra en el cuadro de Hans Baldung Grien *Las tres edades y la muerte* de 1541-1544 (fig. 38). En esta obra, Baldung Grien, empleando un mensaje moralizante, pone fin a la belleza femenina cuando su destino la dirige irrevocablemente a la muerte.

El cuerpo femenino y la vejez

Cuando me acuerdo de otros tiempos y desnuda cuando me miro y me veo tan diferente ¡qué horrenda soy! ¡Qué bella he sido!, encogida, marchita, flaca, me tengo rabia porque vivo.

FRANÇOIS VILLON

En el Renacimiento, el debate entre el *naturalismo* y la *racionalidad* para representar la belleza enfrentaron las técnicas que empleaban los artistas. Trataban de conciliar la mirada a la naturaleza y de atender a las reglas matemáticas de la proporción, con el fin de establecer una relación entre las partes y el todo del cuerpo humano, según el concepto albertiano. El tratamiento de la vejez tiene una explicación posible en el análisis de la confrontación entre el *naturalismo* renacentista y la *racionalidad*, que enfrentaron el alejamiento de las técnicas formales en las artes plásticas para representar la belleza, tratando de conciliar la mirada a la naturaleza y al mismo tiempo atender a las reglas matemáticas de la proporción con el fin de establecer una relación *racional* entre las partes y el todo en la figura humana. Esto llevó a los pintores a elegir siempre lo más bello corrigiendo los defectos naturales, ignorando las contradicciones que esto implicaba. Para las mujeres es una pintura que somete a la mujer a tener que enfrentarse a la vejez y el abandono de su belleza.

El *naturalismo* tan apreciado en el arte en cuanto a la representación de animales, o plantas y que alcanzaba de la misma manera a la figura humana, no era coherente con ciertas normas que sugerían al pintor que debía atenerse a reproducir con fidelidad sus cualidades físicas o sus defectos. Para Vasari, no se trata tanto de *realizar belleza* sin más, sino de una representación artística, ateniéndose a una representación mental de la *idea*, fuera o no bello su objeto. Esto concede al artista la posibilidad de representar tanto la belleza como la fealdad; sin embargo, la vejez, en el cuerpo femenino no corresponde a esta *idea*.

En paralelo a estas consideraciones, se alimenta una versión acerca de que la superación de la naturaleza es solo alcanzable desde la fantasía creadora: una misión suprema del arte al servicio de la verdad y a un nuevo concepto de la denominada *idea* artística. El debate entre elegir siempre la belleza o la fealdad se encuentra con la contradicción de que al corregir los defectos de la fealdad se cambia sus condiciones naturales. Era una paradoja que para Panofsky atraviesa el Renacimiento obsesionado de ser fiel a la verdad al tratar de la relación contradictoria entre la idea artística y la reproducción fiel

a la imagen que solo se puede evitar superando lo sensible y emancipándose de lo observado (Panofsky, 2004).

Acudir al idealismo sería la forma de justificar la ausencia en la iconografía renacentista de la vejez femenina. Únicamente a partir de la apertura a la gran diversidad en las representaciones, la vejez cuenta con una cierta atención por parte de los artistas. En las reflexiones sobre cómo superar la idea y representar la vejez, el propio Leonardo da Vinci, en su *Tratado de la pintura*, publicado en 1436, propone instrucciones puramente didácticas de cómo el artista se ha de fijar en los músculos, en los huesos y en la piel... «arrugada y venosa, y con los nervios salientes» (Da Vinci, 1947, p. 150).

Como señala Leonardo en este tratado, en la vejez se produce una tendencia a la sequedad corporal, a la delgadez y a la pérdida de vitalidad en el cuerpo de las mujeres, que ya en el siglo XIII el poeta Rustico Filippi (1230-1291) relaciona la vejez femenina con la sequedad de sus carnes.

Piero della Francesca (1415-1492) uno de los grandes artistas del Quattrocento italiano, muestra una versión muy diferente de las afirmaciones de Filippi en el fresco que decora la capilla mayor de la Iglesia de la Santa Croce en Arezzo como uno de los exponentes más elocuentes de la vejez humana (fig. 4). Su obra se caracteriza por una dignidad clásica. Destaca la serenidad ceremonial de los personajes y la monumentalidad de las figuras que llaman a una contemplación reflexiva. El término que mejor define su arte es el de *tranquilidad*, que aplicada a la figura femenina sería un desnudo sereno, insertado en un espacio racional y coherente.

Llama la atención como se recogen en el lienzo dos figuras con distinto tratamiento de la vejez. Adán es una figura bíblica, intemporal e indiferente a su origen sagrado, que va a ser enterrado sin que aparentemente parezca muerto.

Adán es una figura que se mantiene digna y realista en su vejez corporal que contrasta con la juventud de Seth, su hijo.

En la figura de Eva, el tiempo atraviesa su cuerpo marcando su deterioro físico. Permanece de pie en una postura rígida e inmóvil, como si se hubiera detenido en el momento previo a la muerte de Adán. En su ancianidad, Eva, deja al descubierto su seno decrepito, mientras el resto de su cuerpo se cubre con telas livianas; su cabeza, bajo un ligero tocado, deja escapar algo de cabello ralo.

Todo lo que lleva Eva, sus ropas, además de sus pies descalzos y su postura ligeramente encorvada, hace pensar en una vejez humilde, expectante y tranquila. Parece ignorar las dos figuras femenina y masculina de los adolescentes. La imagen de Eva en su vejez es única en la pintura renacentista, y se aparta del tratamiento iconográfico clásico de la imagen de mujer tentadora acompañada de sus símbolos característicos, la serpiente y la manzana. En este fresco, uno podría imaginarse que Eva ha compartido su vida y su vejez con Adán al que acompaña hasta el final de sus días.



Fig. 3. Piero della Francesca, *La muerte de Adán*. 1452-1455.

Arezzo, Toscana.



Detalle del cuadro.

En la Antigüedad, los artistas se inspiran en el ideal clásico de la juventud reproduciendo los mitos y los cánones de la escultura griega, destacando la fortaleza y la belleza física en el desnudo masculino, frente a la lascivia y sensualidad en el cuerpo femenino desnudo. Estos atributos se ignoran en el envejecimiento femenino lo que supone que la vejez de su cuerpo se podría definir como *carne vieja* si se mira la belleza como ideal platónico frente al realismo de la fealdad. Este contraste nos lleva directamente a la coincidencia de la vejez. En este encuentro, el protagonismo pertenece a la clásica oposición de lo bello frente a lo feo. Así se puede observar esta confrontación en numerosas obras expresivas de este emparejamiento, vieja y fea, en competencia directa con un muestrario pictórico del sexo contrario, viejo y digno.

La ausencia de belleza y el deterioro del cuerpo forman parte de los atributos que avalan la decadencia corporal femenina cuando es abandonada por la juventud. La vejez femenina se puede diferenciar de la masculina en un proceso de *desexualización* que al llegar a la vejez se diferencia y en la parte masculina se adorna con los valores de la sabiduría y la solemnidad (Ballester Buigues, 2012).

En el estudio sobre la vejez, Georges Minois, señala que cuando las sociedades son regidas por un ideal estético y practican el culto a la belleza corporal, se inclinan hacia el menosprecio de la vejez.

Esta tendencia es parte de la cultura occidental y tiene una especial relevancia en las culturas griegas y romanas que dejaron su impronta en el Renacimiento. En la figura femenina, el *naturalismo* se trasladó en esta época, a una representación de la mujer idealizada que no llega más allá de figuras de heroínas en cuadros bélicos o con resonancias históricas y que podríamos definir como prerrománticas (Minois, 1989).

Como respuesta al idealismo de estas figuras, la pintura nos ha dejado testimonios que se refieren al proceso de envejecer en el desnudo femenino con obras que muestran una metamorfosis devastadora de su belleza y de su feminidad. A la vez que la belleza, la armonía y la proporción de las formas clásicas se adueñan del cuerpo femenino, en paralelo la desnudez de la anciana es motivo de sentimientos atormentados por señalar la inmediatez real del fin de la vida. Pero a la vez que la belleza y su fin se encuentran con estos sentimientos angustiosos, se abre una querella sobre su posición en la sociedad.

Desde finales del siglo XIV, se había iniciado el debate conocido como *La querelle des femmes*, en relación con la posición social de la mujer. Este debate, enfrenta a los defensores del modelo clásico como ideal de perfección y a los partidarios de una renovación basada en la expresión propia. Sin embargo, *La querelle* no es solo una disputa ficticia o puramente literaria. Su valor esencial, consistió en pasar de ser un debate a una contienda, una verdadera batalla para la redefinición de las relaciones entre hombres y mujeres.

A partir de ahí la identidad femenina en la vejez es a la vez un sentimiento que se vive como algo propio, que se enfrenta con un proceso doloroso, marcado por el reconocimiento de un cuerpo que entra en un declive imparable.

En un trabajo de Gilda Luongo, sobre los textos de Simone de Beauvoir, Luongo afirma que la situación de las mujeres cuando envejecen se ve traspasada por fronteras difusas entre lo imaginario y lo real. Se da una especie de desdoblamiento que se expresa de forma cruda y realista que podría expresarse de este modo: «yo no soy esa mujer vieja que se refleja en el espejo». La mujer que se ha sentido joven no logra conciliar los dos aspectos de ella misma: la juventud pasada y la vejez presente.

La salida posible sería la aceptación. Únicamente, desde la tolerancia, la situación cambia, y se liquida su situación de crisis, que se reemplaza por un sentimiento de liberación (Luongo, 2012).

La pintura muestra crudamente cómo la percepción de la imagen femenina, cuando la juventud abandona su cuerpo, pasa a ser una anticipación de la vejez y que, según varios ejemplos pictóricos, implica fealdad. En la pintura el canon de belleza del cuerpo femenino ha tenido tantas interpretaciones como estilos y épocas y ha estado marcado siempre por la evolución del arte en cada periodo histórico. En la época renacentista tuvo una particular exaltación la juventud del cuerpo, mientras que la vejez se consideraba como un naufragio y cualquier tipo de reparación cosmética para embellecerse, era objeto de censura (Ariès y Duby, 1991).

Georges Minois se refiere a un moralista Felipe Novara, de finales del siglo XIII que se menciona a las ancianas como seres ambiciosos y glotones incapaces de administrar un hogar, coincidiendo con las novelas y la poesía al escribir el horror de la vejez femenina (Minois, 1998, p. 219):

Las viejas son en general viciosas; se maquillan para disimular su fealdad y se enfadan cuando se les recuerda su edad.

El rechazo se manifiesta de una manera particular en la crítica al arreglo, la indumentaria y el acicalamiento corporal. La frivolidad en la vestimenta y la ostentación en el vestir también eran motivo de censura por invitar a la tentación y a la lujuria. Tampoco la pintura perdona estos intentos y agudiza su crítica al consensuar el discurso circulante sobre la visión más denostada del intento de las mujeres es de preservar su belleza, mostrándonos cruelmente la inutilidad de los recursos empleados cuando el tiempo arrebató la juventud como veremos más adelante en los cuadros de Strozzi de 1647 (fig. 7) y de Goya en 1810-1812 (fig. 8).

En la misoginia cristiana no podemos obviar a Tomás de Aquino (1224-1274), filósofo de la Iglesia católica, máximo representante de la Escolástica. Este escritor aconsejaba a los hombres evitar la mirada hacia la mujer, un ser peligroso por el hecho de ser bella y joven (Aquino, 1985, p. 243):

Para evitar el pecado, mucho hay que esforzarse, porque tiene dentro las raíces, y el enemigo de casa es el más difícil de vencer. Se le vence, con todo, de cuatro maneras. Primera, huyendo de las ocasiones externas, como malas compañías y todo lo que induce ocasionalmente a pecar: «No

te quedes mirando a las jóvenes, no vaya a ser que su belleza te haga tropezar... No andes fisgando por las calles de la ciudad, ni vagabundeando por sus plazas. Aparta tus ojos de mujer acicalada, y no te detengas a contemplar la hermosura ajena. Por la hermosura de una mujer se perdieron muchos, pues con ella la concupiscencia se inflama como fuego

Este conjunto de manifestaciones apoya la consabida perorata circulante en la literatura y costumbres de los siglos XVI y XVII, que exacerba su crítica a las mujeres que se enfrentan con los problemas del envejecimiento. En una visión más práctica, Cennino Cennini (1370-1440) un pintor del gótico italiano, recomendaba no usar más que agua del manantial para lavar los rostros y conservar la belleza juvenil y así evitar: «la transformación en las viejas, más viejas que se pueden encontrar» (Cennini, 1993, p. 402).

Una recomendación que nos remite al relato de la fuente de la juventud con su agua purificadora. Del Breviario de Leonardo Da Vinci, hemos recogido la recopilación y traducción de José España en 1949, que se refiere al paso del tiempo como destructor implacable de la belleza femenina (España, 1949, p. 49):

¡Oh Tiempo, destructor de las cosas, y envidiosa vejez, vosotros destruí y consumís todo, poco a poco, con los duros dientes de la edad, en una lenta muerte! Helena, mirándose al espejo y viendo las arrugas hechas en su rostro por la vejez, llora y piensa en sí misma que fue raptada dos veces. ¡Oh, Tiempo, consumidor de las cosas y vejez envidiosa por quienes todo es consumido!

Desde el Renacimiento se mantiene un debate acerca de la belleza femenina física y también espiritual. Los primeros estudios sobre estética (si bien este término no se incorporó al lenguaje hasta el siglo XVIII) tienen como referencia textos como el del filósofo Augustinus Niphus (1473-1538) en los que se rechaza el ideal platónico de la belleza al afirmar que esta existe en todos los sentidos y en especial en el cuerpo y rostro femenino.

Comparando la belleza renacentista con el tímido y pudoroso concepto medieval, nace un sentido del individualismo que sirve para poner mayor énfasis en el rostro femenino al que contribuyó el auge de los cosméticos venecianos en el siglo XVI.

El discurso renacentista fue derivando en siglos posteriores desde el originario concepto ideal de la belleza, hasta una valoración del gusto, de la razón y de la imaginación, desprendiéndose así de la idea anterior de una belleza virtuosa.

De la pintura renacentista hemos recogido ejemplos que nos han permitido estructurar las relaciones de género en dos planos: uno afecta al proceso del envejecimiento femenino, en el que hay que subrayar la pérdida física de la juventud y de la belleza y otro personifica el deterioro mental representado en alusiones al desvarío psicológico como la locura, los celos o la ira.

Hay que subrayar que la sustitución de un modelo de belleza femenina por otro distinto, se enfrenta con el problema de descartar un ideal acuñado por una cultura que ha negado la interiorización de cualquier tipo de belleza asociado a la vejez.

En numerosos cuadros alegóricos a los efectos destructivos de la belleza joven, por efecto del paso del tiempo, los pintores renacentistas del barroco italiano y holandés recurrieron a personajes mitológicos como Cronos.

Este símbolo del Tiempo, representado habitualmente como un viejo que lleva en sus manos una hoz indicando que el tiempo lo destruye todo, posee un reloj de arena y está provisto de alas como parte de su iconografía clásica. Son los atributos que sirven para hacerlo reconocible, una personificación que solo tiene estas características en la vejez. En el Renacimiento y el Barroco tiene alas y está generalmente desnudo.

A mediados del siglo XIII (en torno a 1230) se publica el poema *Roman de la Rose* de Guillaume Lorris. Es una oda amorosa medieval en la que se habla del arte del amor. Fue una de las obras literarias más leídas de la Edad Media. En dicho poema se traza un retrato de la vejez, pero de la que se recoge sobre todo lo relativo a la fealdad.

Menciona el paso del tiempo como algo que pasa sin volver atrás, al que nada se le resiste, que corrompe, devora y pudre todo a su paso, que no puede detenerse y «que envejeció a nuestros padres, reyes y emperadores».

Esta visión cruel de la vejez parece una premonición medieval de los retratos renacentistas en los que está presente el paso del tiempo. Un primer pictórico alusivo al efecto destructor del tiempo es del pintor manierista italiano, Agnolo Bronzino (1503-1575), que realiza su cuadro titulado *Venus, Cupido, la locura y el tiempo*, por encargo de Cosme de Medici (fig. 4).

El tema central de la pintura es el erotismo o el amor prohibido, que acompañado por la envidia y los celos producen consecuencias trágicas. Bronzino utiliza distintos leguajes, uno sensual para la figura femenina, otro cruel para la vieja siniestra y rabiosa que representa los celos o la ira, y otro diferente y alegre para describir los placeres del juego, todo ello en una escena que respira carnalidad y voluptuosidad.

A la izquierda del cuadro, Oblivion una figura mitológica que ha sido interpretado como el olvido, trata de cubrir la escena con un velo para que se olviden sus consecuencias nefastas. Estas se refieren al contenido en el cuadro que, al parecer, está relacionado con la sífilis, una nueva enfermedad que se extendió en Europa. Según estas ideas, detrás de la mitología clásica hay un mensaje dirigido a la opinión pública: el amor libidinoso puede traer funestas secuelas.

Bronzino reúne en esta obra un complejo entramado de diferentes mitos presididos por Venus, la diosa pagana del amor, abrazada por el joven Cupido al que besa como alegoría de la lujuria. A su vez Cupido enlaza a su madre, Venus, con un imposible abrazo por la longitud de su brazo. La figura de Venus con piernas quizá excesivamente largas, es elegante y refinada con un toque de lascivia.

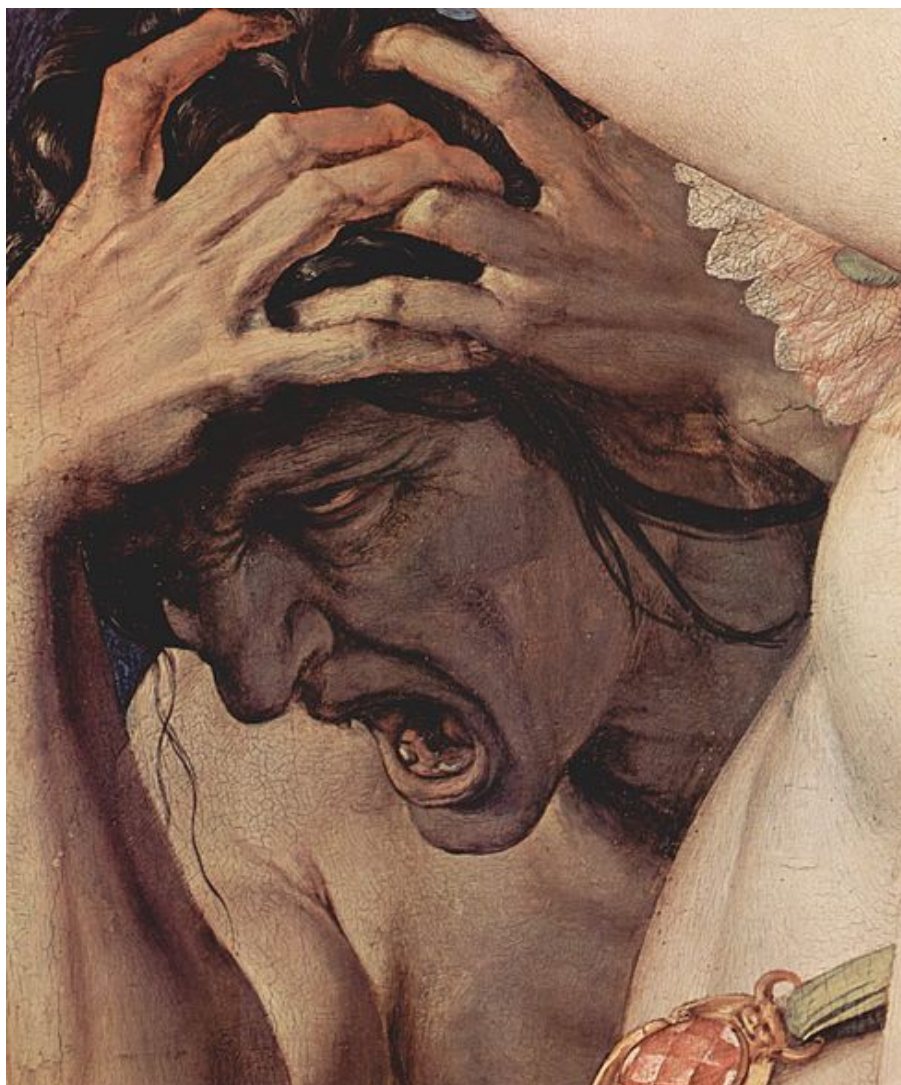
Es una figura serpenteante clásica del estilo manierista. Sostiene con una mano la manzana, que según el mito entregó a cambio del amor de Helena de Troya y con la otra la flecha de Cupido símbolo del amor clásico, se apoya en un almohadón y tiene dos palomas a sus pies para reforzar los signos de pereza y sensualidad. La figura de Cronos se representa como el Padre Tiempo acompañado de la tradicional simbología del reloj de arena. Aparenta con su mirada airada rechazar la voluptuosidad de la escena. Para completar el análisis de la figura de la vieja, que aparece debajo de Cupido, es aceptable la definición de Vasari de *Celos* que combina con los aspectos de Envidia y Desesperación representados por las dos máscaras trágicas a los pies de Venus.



Fig. 4 Agnolo Bronzino, *Venus, Cupido, la locura y el tiempo*. 1555

National Gallery, Londres.

Como puede verse en el detalle del cuadro, Bronzino ha dejado plasmados estos vicios o pecados en la vieja iracunda con la boca abierta y desdentada, signos característicos de la iconografía de la vejez femenina, que, con un alarido de desesperación, sujeta la cabeza y sus cabellos desordenados con sus manos huesudas.



Detalle del cuadro.

El cuadro de Bronzino es un buen ejemplo de cómo la vejez femenina en su versión pictórica ha sido considerada como una tragedia, una etapa no deseada cuyas características más visibles, las arrugas, la enfermedad, la fragilidad corporal y el gesto amenazador de la muerte, representado en el cuadro por la figura de Cronos.

Otro ejemplo, un siglo posterior, es el cuadro titulado *El tiempo ordena destruir la belleza*, del pintor italiano Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787) (fig. 5). En esta obra y en otros de temas mitológicos, Batoni nos muestra un estilo de tendencia neoclásica. La joven, de pie, mira de reojo a Cronos, que aparece en el cuadro con su iconografía característica como en el cuadro de Bronzino.



Fig. 5 Pompeo Girolamo Batoni, *El tiempo ordena destruir la belleza*. 1746.

National Gallery, Londres.

Mira también a la mujer anciana que aparece por detrás con actitud agresiva resarciéndose de su propia edad y ensañándose con la cara de la joven que, con su piel nacarada, acentúa su juvenil apariencia. La joven parece inocente e incrédula ante la mano dañina que pretende arrancar con sus uñas la belleza de su rostro. El único gesto de sorpresa es su mano izquierda abierta y su cuerpo, ligeramente echado hacia atrás, protegiéndose con el manto rojo.

El tiempo, Cronos, con su mandato de arruinar la belleza es el ejecutor, el verdugo y el responsable de su acción, aunque indirectamente delegue esta función en la figura de la vieja. Él ordena y la mujer vieja obedece y ejecuta la orden, vengando así su propia ancianidad. Es un personaje central añadiendo dramatismo a la escena. Trata de arañar con sus dedos como garras el rostro de la joven. Es una imagen que transmite la impresión de agresividad y fuerza. Ella se apoya en un bastón, símbolo de la vejez, que se aprecia también en lo demacrado de su rostro, en su cuello desnudo, y en su cabeza cubierta por un pañuelo blanco que deja escapar unos cabellos grises. Al fondo aparece lo que podría ser un ataúd con una rama encima en alusión a que el paso del tiempo precede a la muerte.

En esta, como en otras ocasiones, Cronos se parece a Zeus con la forma de un hombre anciano de cabellos largos, alas y barba blanca. Con su brazo musculoso y el reloj de arena en la mano, sigue sin piedad las órdenes de aniquilamiento de la belleza, según el título del cuadro. Su mano parece ansiosa de atacar la vejez y manda con un dedo acusador devorar la belleza juvenil. Su postura muestra la autoridad que le permite dar estas órdenes. Reposa su cuerpo atlético sobre un sólido asiento de piedra, como un referente terreno y realista de la escena.

A la izquierda del cuadro se ve un paisaje con un árbol a punto de secarse. Destaca sobre un fondo que se pierde en el horizonte, un motivo alegórico a la transición del tiempo al infinito. La imagen de la joven cumple con el canon de belleza femenina heredado de la época renacentista, para la que debía predominar piel blanca, sonrosada en las mejillas, cabello rubio y largo, frente despejada, ojos grandes y claros, los hombros estrechos, los pies delgados y proporcionados, y el cuello largo y fino.

La crueldad de la escena contrasta con la exquisitez con la que Batoni trata todos los elementos de esta pintura. Resalta la piel nacarada, la túnica azul ultramar de Cronos y sus alas con plumas delicadas, así como la piel marchita por la vejez de la anciana. El cuadro está pintado para subrayar los rasgos típicos de la de la mujer vieja que, como

hemos visto en la iconografía renacentista, no solo representa lo opuesto a la juventud, sino que además se sitúa en un estatus socialmente más bajo que el de la mujer la joven. Su atuendo desaliñado, el pañuelo que deja ver sus canas, su brazo y su mano musculosa, hacen pensar en una sirvienta, una campesina o en ambas a la vez.



Detalle del cuadro.

La mirada en el espejo de la vejez femenina

Una cosa natural, vista en un gran espejo: eso debe ser tu pintura.

LEONARDO DA VINCI

Los espejos contienen desde la Antigüedad una iconografía muy compleja y a ello se han dedicado un amplio repertorio de estudios tanto en la literatura como en las artes plásticas. El espejo alude a lo sacro y lo profano, a lo espiritual y a lo mundano. Es una especie de interrogatorio sobre uno mismo, es un autorretrato viviente cuando cumple su función básica. La mirada ante el espejo es un lugar de encuentro entre uno mismo y el otro. Comporta la experiencia de uno mismo, revestido de un carácter alienante cuando el cuerpo o el observador lo perciben como discrepante, como si no perteneciera a la persona que lo mira. En el caso de la vejez se ve y se vive en el espejo como una enajenación. La pintura, nos propone una reflexión sobre la profunda diferencia entre la percepción de nosotros mismos la que se nos muestra por medio del espejo.

Si tomamos como referencia el tiempo pasado, la belleza se vuelve cada vez más coherente y menos idealizada, con lo que es posible captar una imagen cada vez más completa y más visual de la persona. De la literatura recordaremos los Sonetos de Amor de William Shakespeare (1564-1616), una de las obras líricas más hermosas de todos los tiempos. En este soneto alude directamente a la vejez ante el espejo (William Shakespeare, 1999, p. 59):

No me persuadirá de vejez el espejo
Mientras seáis tan jóvenes la juventud y tú,
pero cuando en ti observe las arrugas del tempo,
pensaré que la muerte ha de expiar mis días.

La pintura de Lukas Furtenagel (1505-1546), pintor alemán poco conocido, representa a Hans Burgkmair con su esposa como una pareja, cuyos rostros destacan como si estuvieran iluminados artificialmente por focos de luz sobre un fondo negro.

El hombre de este retrato, Hans Burgkmair El Viejo (1473-1531) fue un grabador del Renacimiento alemán al que citaremos más adelante como autor del grabado *Disputa entre una bruja y un inquisidor* (fig. 80). En este cuadro, aparece con su mujer, Anna que aparenta un notable envejecimiento. El apelativo de *El Viejo* no indica la edad, sino la posible distinción con su propio hijo, un artista del mismo nombre. Este grabador no llegó a viejo según el criterio actual, ya que murió a los cincuenta y siete o cincuenta y ocho años, posiblemente poco después de ser retratado por Lukas Furtenagel entre 1529 y 1531.



Fig. 6. Lukas Furtenagel *Hans Burgkmair y su mujer Anna*. 1529-1531.

Kunsthistorisches Museum, Viena.

La pintura transmite una sensación inquietante. La opresiva presencia del color negro en el fondo, en sus ropajes, en los semblantes serios y melancólicos de los retratados que miran fijamente al espectador. Parecen tratar de enviar un mensaje que no se pronuncia en sus bocas firmemente cerradas. Al fijarnos en el espejo convexo que sujeta Anna la mujer de Burgkmair, descubrimos que en lugar de sus rostros son dos pequeñas calaveras lo que aparece reflejado en su superficie.

De las calaveras del espejo podemos deducir que este no cumple la función básica de reflejar la imagen de los retratados, sino la de avisar a la pareja y al espectador de la cercanía de la muerte.



Detalle del cuadro.

Con distinto formato en cuanto a sus elementos pictóricos, encontramos el mismo mensaje didáctico y moral en una obra de Bernardo Strozzi (1581-1644), pintor italiano de estilo barroco. En el cuadro *Lo vano en la edad* (fig. 7), Strozzi responde a una tendencia impregnada de creencias sociales acerca de los prejuicios de las mujeres que no aceptan la realidad de su edad, cuando contemplan en el espejo los signos de vejez. La moral de la autenticidad imponía entonces sus reglas rechazando los retoques que enmascaran la vejez, según se muestra en esta obra Strozzi. En este sentido, el pintor se burla en su cuadro de las mujeres mayores que pretenden negar o disfrazar el envejecimiento con los artificios a su alcance y la ayuda de jovencitas sonrientes.

Strozzi quiere dejar su testimonio particular mostrando una mujer con la piel ajada en su rostro, en parte del busto y en las manos. Se presenta rodeada de un cortejo de muchachas jóvenes con formas redondeadas para, deliberadamente, contrastar con la piel envejecida de la mujer que se mira en el espejo. El pintor contrapone abruptamente las redondeces de las sirvientas que colocan una pluma en su cabello gris. Lo adornan alegremente, mientras que ella con sus ojos pequeños mira fijamente al espejo: parece esperar que le devuelva una imagen rejuvenecida de sí misma. Motivada por su añorada juventud recurre a un conjunto de elementos como el vestido, que muestra un escote excesivamente generoso para su edad y otros objetos como el collar de perlas, los perfumes y las flores colocadas sobre su tocador. La pintura es coherente con la moral de una época, en la que se criticaban los arreglos para disimular las primeras fealdades asociadas al envejecimiento femenino y así intentar un alargamiento de la juventud de forma artificial y forzada.

El problema de la belleza en su incapacidad de sobrevivir a la vejez y a las estrategias para conservarla, fue descrito por escritores célebres, como Erasmo de Róterdam, censurando el embellecimiento femenino cuando trata de ocultar el paso del tiempo.

Esta crítica se refuerza con un mensaje religioso: se lanzan repetidas acusaciones desde los púlpitos contra el uso de productos y *afeites* que traten de enmascarar los defectos o mejora de la imagen.

Erasmo de Róterdam lo describe con su peculiar estilo satírico (Róterdam, 1999, p. 98):

se embadurnan asiduamente el rostro con afeites; no se separan del espejo; se depilan el bosque de Venus bajo del pubis; exhiben sus pechos blandos y marchitos, solicitan la voluptuosidad con trémulo gruñido, y acostumbran a beber, mezclarse en los grupos de las muchachas y escribir billetes amorosos.

En el cuadro de Strozzi se resaltan deliberadamente los mismos valores acusatorios de Erasmo. Describe el último agravio con que se enfrenta la mujer ante el espejo cuando es abandonada por la juventud. Ni las joyas, ni las flores, ni el perfume, pueden camuflar las arrugas de su rostro, de sus manos o su de escote, ni tampoco disimular la flacidez de su carne. El espejo es el testigo de los intentos de aparecer joven: las mejillas coloreadas, los adornos en su cabello, la rosa en su mano y una cierta complacencia en su rostro.

Strozzi envía al espectador un mensaje moral de advertencia sobre la banalidad y el vacío de la vida de las mujeres que se enfrentan con el espejo, cuando el tiempo les impide gozar de una belleza amenazada por un envejecimiento siempre inesperado, nunca interiorizado. Es un mensaje similar a los del género *vanitas* renacentistas en los que aparece la presencia del espejo como recuerdo de la inutilidad de nuestra mirada y nos muestran los elementos o vanidades, en este caso perfumes, flores y adornos que con la muerte habrá que abandonar.

La imagen que devuelve el espejo en este cuadro, no concuerda con la deseada. La vejez femenina no se oculta, se muestra exhibiendo su quebranto estético, reflejando el declive que incluye un deterioro físico, la pérdida de generar deseo y mostrar así la ausencia del atractivo de la sexualidad.



Fig. 7. Bernardo Strozzi, *Lo vano en la edad*. ca.1637.

Museo Pushkin, Moscú.

Georges Duby y Michelle Perrot nos recuerdan el *Libri Della familia de Alberti*, escrito en 1437, donde se dice que el uso de cosméticos no solo era un privilegio de las clases más pudientes, sino que podían acceder a ellos mujeres de todas clases y edades. Se consideraba, en todos los casos, un signo de vanidad e incitación a la lujuria (Duby y Perrot, 2000).

En este tratado, Alberti describe de forma tremendista el uso de maquillaje por sus efectos dañinos empezado por los dientes, que se caen y amarillean, sobre los ojos que se hunden, sobre el rostro que se vuelve macilento y sobre la carne que parece descompuesta y repugnante. Solo se salva el cabello plateado, de lo que se deduce que se refería a una anciana. Sin embargo, Alberti, en su *Tratado de la pintura* publicado un año antes, en 1436, defiende, por encima de todo, la belleza, y menciona cierta condescendencia al referirse a la contradicción entre la belleza natural y los adornos que define como un añadido subsidiario, complemento de la belleza innata (Alberti, 1999, p. 161):

La belleza es una cierta armonía entre las partes que la conforman de modo que no se puede añadir quitar o cambiar algo sin que lo haga reprochable (...). Ahora bien, si no me equivoco, si hubiera llevado ornamentos, o sea recurriendo a tinturas, escondiendo las partes que destacaban por su deformidad, y resaltando las partes más hermosas, se habría obtenido el efecto de que unas ofendieran menos y las otras, más. Si este efecto es convincente, el ornamento puede definirse como un brillo subsidiario o un complemento de la belleza, de lo que parece concluir que, mientras la belleza es algo propio y como innato que infunde todo el cuerpo, que es bello; sin embargo, el ornamento parece un atributo accesorio, añadido a la naturaleza, más que innato.

El mensaje moralista perdura hasta el siglo XVIII y nos traslada a un cuadro de Goya que contiene este mismo tema acerca de la pérdida de la belleza y los intentos para enmascararla. En su cuadro *Las viejas y el tiempo* (fig. 8), conservado en el Museo de Bellas Artes de Lille. Según el Catálogo de la Fundación Goya en Aragón, es probable que esta obra formara parte del conjunto formado por *Maja y Celestina* en el balcón y *Maja en el balcón*, de la misma fecha. En aquella época, la esperanza de vida, según los expertos, no superaba los treinta años en muchas regiones españolas. Goya que nació en 1746 ya tenía sesenta y dos años al pintar ese cuadro. Podríamos pensar entonces, que la cuestión del envejecimiento y del paso del tiempo era una preocupación no solo conceptual, sino también personal dada su edad.

En este cuadro, la protagonista, una vieja decrepita, flaca y consumida, es casi un esqueleto. Goya conserva el mito de Cronos que aparece detrás de las dos figuras femeninas. Tiene una apariencia fuerte, con alas, sujetando una escoba con la que barrerá a la vieja, pues su fin ha llegado. Observando el cuadro de Goya, la figura femenina vestida de blanco, sostiene un medallón que al parecer conserva su imagen de cuando era joven. Aparece acompañada de otra mujer anciana sosteniendo un espejo. La protagonista se presenta enjoyada con pulseras, brazaletes, pendientes de brillantes y el pelo adornado.

Detrás del espejo, Goya ha escrito *¿Qué tal?*, lo que la vieja no escucha, sumida en la nostalgia de su juventud.



Fig. 8. Francisco de Goya, *Las viejas y el tiempo*. 1810-1812.

Museo de Bellas Artes de Lille, Francia.

Algunos artistas plasman en su pintura el lado oscuro de la vejez femenina añadiéndole rasgos que muestren su deterioro físico hasta lo grotesco, o en otros casos el declive espiritual con obras que señalan el dominio de los vicios sobre las virtudes. La vejez se perdona solamente si se produce un intercambio de atributos físicos por virtudes o por atributos morales.

La vejez femenina, motivo de burla

Cuando la burla se representa en las mujeres ancianas, se subraya la crítica en torno a sus condiciones físicas y mentales y se ahonda con un tono burlesco, en sus condiciones físicas y mentales. La burla de la vejez se muestra en este ejemplo de Sofonisba Anguissola. Este dibujo representa una vieja intentando aprender el alfabeto junto a una joven que, al parecer, es la propia Sofonisba. Según otras obras de esta artista, la otra mujer podría ser su sirvienta, como aparece en *Partida de ajedrez* (1555, Museo Nacional de Poznan).

La joven ayuda a la mujer mayor con una mano a tratar de comprender el texto que con unas gafas trata de descifrar el texto en sus manos. Su mirada se dirige al observador de la escena y transmite un cierto aire de superioridad. Anguissola muestra una diferencia de edad y además, social que se deduce del pobre atuendo de la mujer vieja que viste con un corpiño atado con lo que parece un cordel y el velo sin aderezos, aparece vestida discretamente, aunque con ciertos adornos que remata el cuello de su vestido y las mangas. En este dibujo, se pretende explicar el analfabetismo de la mujer mayor. La que aparece como ignorante, la vieja, muestra tímidamente el deseo de aprender, con la mirada baja y la ayuda de unas gafas y acepta, sin pretensiones, la ayuda de la joven. Es una pareja desigual por lo social y la edad, por las actitudes de ambas. No hay confabulación ente la juventud y la vejez La joven, frente al gesto de aceptación de la mujer mayor, con su dedo burlón mira al observador y busca su complicidad y trata de llamar su atención de la escena.

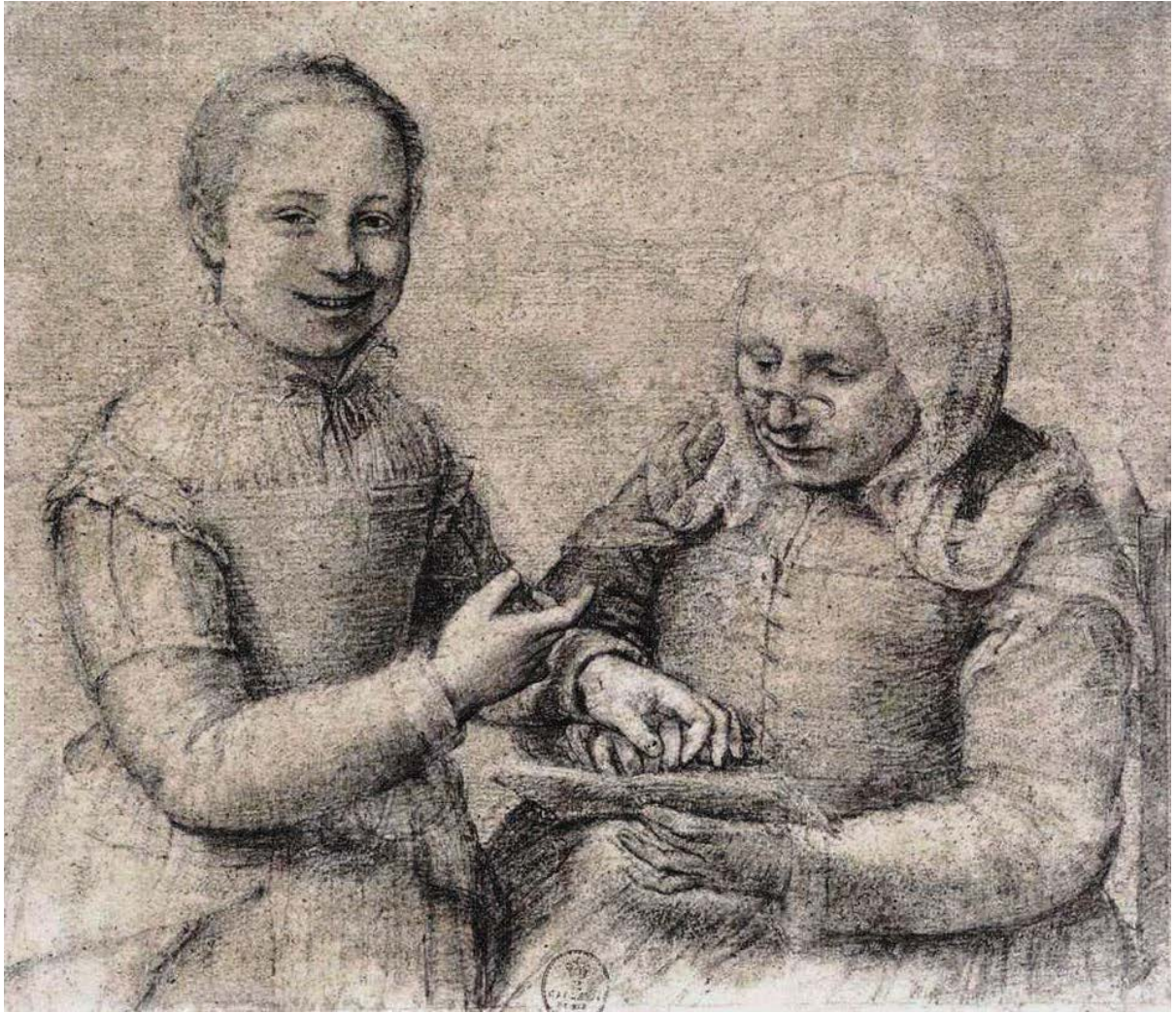


Fig. 9. Sofonisba Anguissola, *Una joven riéndose de una mujer vieja leyendo*. 1545.

Galería Uffizi, Florencia.

La burla de la vejez se trata de utilizar empleando para ello el referente renacentista de la belleza ideal, una parte de la crítica defendía que, dada la imperfección del cuerpo, el artista podía escoger diferentes partes del cuerpo para realizar una especie de *rompecabezas* de esta forma, alcanzar la perfecta representación del cuerpo humano. En el cuadro de Arent de Gelder habría que añadir el componente de género, al ser el hombre el que se burla de la mujer.

Esta idea inspiró a Arent de Gelder (1645-1727), para la realización del cuadro llamado *El pintor que murió de risa*, una obra fechada en 1685 (fig.10).

Para Kenneth Clark esta pintura está tomada del relato, según la cual Zeuxis, pintor griego del siglo V d.C., está tomada del relato de Plinio el Viejo en su *Historia natural*, según la cual Zeuxis, pintor griego del siglo V d.C., que, al tratar de pintar una Afrodita por encargo de una mujer vieja y rica, partió de la idea de seleccionar cinco hermosas jóvenes con la intención de combinar los rasgos más perfectos de cada una. Según la leyenda Zeuxis aceptó el encargo, pero con la condición de que debía ser ella, la mujer anciana, la que posara para tal obra. Y según esta misma versión, por eso murió de risa (Clark, 1980).

Del cuadro de De Gelder se desprende una crítica y una burla hacia la vejez femenina expresada por el gesto de risa que el pintor pretende compartir con el observador, esperando como en el caso anterior la complicidad en su respuesta.



Fig. 10. Arent de Gelder, *Autorretrato con un caballete, pintando a una anciana*. 1685.

Instituto Municipal de Arte, Frankfurt de Meno.

En otra versión burlesca y extrema de la vejez femenina, Bartolomeo Passerotti (1529-1592) recoge en este cuadro el ambiente de broma en una visión exagerada de la brutalidad de los campesinos. Uno de ellos, muestra un pecho seco de la mujer, como es habitual en la iconografía de la avaricia en la vejez. El pintor nos ofrece en esta obra una mirada crítica y jocosa, como ejemplo de algunas mujeres que por la presión de la «alegre compañía» masculina, dejan aflorar conductas supuestamente «ridículas» que no corresponden ni a su edad ni a su situación. Todo el cuadro destila una burla de carácter grotesco, un estilo que analizamos en el siguiente capítulo.



Fig. 11. Bartolomeo Passerotti, *Allegre Compagnia*. ca. 1577.

Colección privada, París.

Lo grotesco

En el capítulo dedicado a los límites del retrato del Catálogo del Retrato en el Renacimiento de 2008, se alude a la caricatura como un retrato «hiperbólico» que llega a la exageración de las deformaciones para resaltar los rasgos del individuo retratado, que no son defectos físicos sino anomalías con otras connotaciones distintas (González García, 2008 p. 142):

Desde la Grecia Clásica, la fealdad y las aberraciones se correspondían con anomalías psicológicas, sociales o psicológicas, según el principio que equipara el orden con el bien y el desorden con el mal.

Georg Simmel se refiere a estos límites causados por el impulso de desplazar fuera del mundo y del valor objetivo de las cosas, exagerando alguno de sus rasgos (Simmel, 2011, p. 40):

Esta tendencia a la exageración es, por tanto, una característica propia de nuestra naturaleza psíquica, pero también tiene una finalidad propia: la caricatura.

Remontándonos al origen etimológico de este género, el grotesco, posiblemente el término se debiera al hallazgo casual de las excavaciones efectuadas en las termas de Tito, en las que se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocido hasta entonces. En ellas figuraban formas vegetales, animales y figuras humanas que se confundían entre sí. Parece que en un principio se pensó que era la obra de un artista afectado por una mente febril, pero la comprobación de que eran similares y se repetían en otras ruinas de Roma, hizo comprender a los investigadores que era una manifestación del pasado en el arte griego y latino tratando de recuperarlo como modelo.

De ahí su efervescencia en el Renacimiento. Se llamó *grottesco* porque estas expresiones artísticas se asociaron a la *grotta*, lugar donde se descubrieron (Batjin, 1998).

De la representación de lo monstruoso se llega a lo grotesco, un tema que se construyó a través de mitos transmitiendo la idea de la maldad y el caos provocado por las mujeres. La maldad se vincula al hecho de ser las figuras femeninas, como las causantes de las

muerter de seres humanos o de provocar terror, como en el caso de La Esfinge o las Gorgonas que se representan con miradas que podían convertir a los hombres en piedras o como serpientes con alientos venenosos. Otros temas como la mentira y la intriga de las Sirenas eran recursos utilizado para la seducción y de acuerdo con el mito, las Arpías son genios malhechores representados como pájaros con garras para apresar a sus presas. Todas estas mujeres de la mitología griega derivan en lo grotesco, con una versión suavizada que encuentra su sitio entre los nuevos espacios artísticos y literarios como lo cómico, lo satírico o lo absurdo. Se trata de equiparar el orden con el bien y el desorden con el mal. Martin Clayton afirma que los contrastes entre lo bello y lo feo son consecuencia de la discordia entre ambos conceptos. Según sus propias palabras, lo grotesco se puede encontrar en todo el arte europeo como una forma de expresar así su libertad para pintar seres monstruosos. Del mismo modo en que la belleza es un sumatorio de armonía en todas sus facetas, la fealdad es la discordia, el desorden y el caos (Clayton 2003).

El uso de la fealdad en la pintura es un signo de degeneración hasta alcanzar lo grotesco, como signo de perversidad. Leonardo da Vinci en las primeras etapas de su carrera tenía por costumbre dibujar contrastes, que con el tiempo fueron adoptando rasgos menos duros, pero más viejos, según consta en un texto del conservador de grabados, A.H. Poham, del Museo Británico, un escrito supervisado por Kenneth Clark. Las colecciones de esta serie de grabados se conservan en este Museo y en la Royal Library del Castillo de Windsor (Poham, 1958).

En algunos casos, Leonardo da Vinci llega a la distorsión de las figuras como un vínculo entre lo normal y lo anormal, entre lo sublime y lo ridículo, como una burla hacia la juventud llegando a la caricatura.

Vasari en *Vidas de grandes artistas* habla de Leonardo, que en su afán de obtener perfección en el arte mencionaba lo siguiente (Vasari, 2013, p. 89):

Se complacía tanto en ver ciertas cabezas extrañas de los hombres naturales con barbas y cabelleras, que era capaz de seguir un día entero a la persona que le interesaba.

Posiblemente en la referencia *cabezas extrañas*, de Vasari, alude a lo grotesco como un estilo que incluye numerosos dibujos y grabados de Leonardo da Vinci.



Fig.12. Círculo de Leonardo Da Vinci, caricatura grotesca de una vieja con moño alargado. 1467-1519.

Royal Library del Castillo de Windsor.

En la misma época, Quentin Massys (1466-1530) pintor flamenco, se dedicó en su juventud a temas religiosos distanciándose posteriormente de este género para dedicarse a obras de carácter moralista. Se ha especulado acerca de si una de estas caras grotescas sirvió de modelo a Quentin Massys para el retrato de una anciana, *La duquesa fea* de 1525-1530 (fig. 14) Sin embargo, en otros casos se afirma que fue Leonardo el que se inspiró en Massys, con el que intercambiaba dibujos para realizar un retrato con rasgos idénticos. Se ha visto en este cuadro una representación exagerada de los defectos de la duquesa, llegando a un límite que roza lo esperpéntico. Massys usó una figura similar en *Las tentaciones de san Antonio* de 1520-1524 (fig.13) pintado en colaboración con Patinir.



Fig. 13. Quentin Massys, *Las tentaciones de San Antonio*. 1520-1524.

Museo del Prado, Madrid.



Detalle del cuadro.

En el cuadro *La duquesa fea* (fig. 14) conservado en la National Gallery, Massys mostró su crueldad al presentar en su obra a una mujer vieja como un adefesio deforme y grotesco, engalanado con encajes, el rostro maquillado y pechos fofos que asoman por el escote. En el retrato no aparenta la pretensión de disimular su fealdad, si nos atenemos a su vestimenta o al presuntuoso tocado que sostiene su cabeza, probablemente de su juventud, o por el capullo de una flor que sostiene entre sus dedos como ofrecimiento a un amante imaginario. En su actitud no parece buscar amor, si acaso diversión, pero tampoco cercanía o simpatía, en todo caso rechazo o extrañeza por sus facciones que parecen pertenecer más a un animal, un simio, por la frente abultada y el espacio enorme entre su pequeña nariz y la boca.

Es un trastorno que consiste en la destrucción y la regeneración anormal del hueso, lo cual causa una deformidad, que al parecer esta mujer padeció al final de su vida. Lo más desconcertante es su rostro, no por las arrugas sino por la distorsión de sus facciones, debido probablemente a esa enfermedad. Massys en esta obra caricaturiza la vejez tal como lo hizo en sus textos Erasmo de Rotterdam, en los que habla de la estupidez humana, diciendo que juntarse con una mujer era para que endulce con su estupidez la tristeza del carácter varonil. La mujer será siempre mujer, decía Erasmo, es decir

estúpida, y lo primero que se encontrará en ella, será el placer de la vida y lo que de ello se derive.



Fig. 14. Quentin Massys, *La duquesa fea*. 1525-1530.

National Gallery, Londres,

En el *Retrato de un anciano* (fig. 15), Quentin Massys trata la vejez masculina de una forma totalmente diferente al cuadro anterior. Tiene rasgos menos exagerados que la *Duquesa Fea* (fig. 14) y ofrece una imagen menos dramática que la de su cuadro *Vieja mesándose los cabellos* (fig. 64). El personaje vestido con austeridad, que recuerda por su atuendo al retrato de Erasmo de Rotterdam, de la misma fecha, conservado en el Museo de Arte Antigo de Roma.



Fig.15. Quentin Massys, *Retrato de un anciano*, 1517.

Museo Jacquemart-André, París.

Hay algunos ejemplos en los que la fealdad de la vejez es importante, pero no se acompaña de la burla del personaje. En la pintura flamenca, Pieter Brueghel El Viejo (1525-1569), pintor y grabador holandés, muy influenciado por El Bosco no pretende la sátira, trata de representar pura y simplemente la realidad de lo que ve.

La obra *Cabeza de vieja* (fig. 16), de pequeñas dimensiones realizada en 1563 poco antes de su muerte, es un retrato de una mujer vieja que probablemente sirvió al pintor de estudio para un cuadro de mayor envergadura. Brueghel en este cuadro muestra una versión diferente de lo grotesco en la imagen de esta mujer. Sobre el fondo oscuro destaca la larga nariz y la fisionomía de su rostro. En estos rasgos, el pintor alude a cierta cordedad mental por la expresión de la boca abierta, sin el perfil de los labios desdentada y la frente inclinada hacia atrás que oculta en un pañuelo campestre, un atuendo que le era familiar, ya que frecuentaba los ambientes rurales que aparecen reiteradamente en su pintura, lo que le valió el apodo de «el campesino».

En *Cabeza de vieja*, el pintor nos da una visión de lo grotesco más irónica que caricaturesca y trata de resaltar las deficiencias físicas y psíquicas, eligiendo a una mujer vieja que presenta un atuendo acorde de las mujeres campesinas. El cuadro esta realizado con tonos oscuros para resaltar un cierto tenebrismo que solía acompañar a las imágenes del estilo grotesco.



Fig. 16. Brueghel El Viejo, *Cabeza de vieja*. 1563.

Alte Pinakothek, Múnich.

El tema permanece en el siglo XVII en el caso del español José de Ribera, que realizó varios grabados de cabezas grotescas siguiendo la tradición leonardesca. Este tema interesó a este pintor hasta el punto de crear varias cabezas algunas conservadas en el Museo Capodimonte de Nápoles. Tienen rasgos exagerados con deformidades en los labios o en la nariz, por lo que se han incluido en la categoría de este estilo. Queremos subrayar que el grotesco se fija en la vejez, más proclive a la caricatura. En este caso se trata de una cabeza de mujer vieja de perfil, con un gorro puntiagudo y con los rasgos en su nariz y labio inferior, rasgos propios de este estilo. Viviana Farina, especialista en pintura y dibujo napolitano de los siglos XVII y XVIII explica en un artículo publicado en la revista *Ars&Renovatio* que Ribera estudió a grandes maestros del pasado como Leonardo da Vinci inspirándose en los géneros artísticos que ellos utilizaron, como el grotesco (Farina, 2015)



Fig. 17. José de Ribera, *Vieja de perfil izquierdo con cofia*. 1628-1635.

Foto del archivo de Viviana Farina.

La novia vieja

En la pintura el tema de las novias viejas tiene versiones, en general de estilo grotesco y caricaturesco. Del emparejamiento de una mujer ya entrada en la vejez con un joven hay ejemplos, de Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) de Agostino Veneziano (1490-1540), y de William Hogarth (1697-1764), pintores que se hacen eco de este tema.

El fin principal de los matrimonios que siguen los códigos tradicionales en todas las culturas, es el de procrear, y cuando el hombre mayor contrae matrimonio con una mujer supone contradecir y romper con las reglas establecidas desde la Antigüedad. A través de la historia sabemos que mientras que el marido mayor, es símbolo de dominio o de estatus, por el contrario, el emparejamiento con una mujer más vieja que él se justifican solo por motivos espurios, como la avaricia.

En algunos escritos antiguos la esposa añosa será motivo de burla y el matrimonio de sátira por la degradación del amor a favor del dinero, el cinismo o el interés sin atisbo de pasión ni ternura. Se agudiza cuando se trata del casamiento de un joven con una vieja dama, lo que supone el grado más abyecto de la ignominia. Lo que impulsa a los hombres que se casan con mujeres mayores se describe en un texto anónimo del siglo XV cargado de ironía titulado *Les quinze joyes de mariage* en el que trata de los enredos matrimoniales y de la ceguera de los hombres por el deseo de enriquecerse.

Christine de Pisan, defensora de la igualdad de las mujeres en sus escritos, desaprobaba esta conducta y consideraba el colmo de la locura el hecho que una mujer vieja se casase con un hombre joven. En uno de sus relatos, recogido por Georges Minois, Pisan se manifiesta negando toda posibilidad amorosa, ni siquiera afectuosa o comprensiva, en la relación de este tipo de pareja. El marido nunca llegará a amarla y malgastará el dinero obtenido, llegando al extremo del empobrecimiento. La convivencia con la mujer vieja acortará la vida del joven y ella lo perseguirá rabiosa de celos, vaya donde vaya, creyendo que siempre va a hacer algo malo. El final será dramático para ambos, pues vivirán en medio de conflictos y aflicciones, acabando miserablemente (Minois, 1989).

La vejez de la novia aparece en este cuadro de Lucas Cranach el Viejo. La anciana se muestra muy atenta a dar la recompensa al novio por los trajines amorosos, en actitud zalamera, y con una sonrisa en su boca desdentada, sin descartar sus pretensiones de seducción que se reflejan en su atuendo escotado, impropio de su edad.



Fig.18. Lucas Cranach El Viejo, *Hombre joven y anciana*. 1520-1522.

Szépművészeti Múzeum, Budapest.

La obra *Propuesta de casamiento* (fig.19) del grabador italiano Agostino Veneziano (1450-1540), nos muestra un hombre feo que ofrece una bolsa con monedas a una mujer aparentemente encinta con un rostro ridículo, mientras que detrás una mujer vieja vigila la escena del intercambio de dinero a cambio de organizar el casamiento, cumpliendo con su cometido de alcahueta.

Esta escena se puede inscribir en el repertorio de imágenes grotescas que representan la pospuesta matrimonial de un joven y una mujer en la que la fealdad y la vejez se concentran en su rostro caricaturesco y en la pretensión de aparentar juventud en su atuendo. En este grabado confluyen vejez femenina con el celestinaje y por añadidura presenta una doble parodia: por una parte, la vejez femenina asociada a la fealdad y por otra, la caricatura de la maternidad, cuando traspasa sus límites naturales.



Fig. 19. Agostino Veneziano, *Propuesta de casamiento*. ca.1516.

Harvard Art Museum, Boston.

Dentro del estilo satírico del siglo XVIII, el artista inglés William Hogarth (1697-1764), realiza el siguiente grabado pertenece a una serie llamada *La vida de un libertino* protagonizada por Tom Rakewell, un rico mercader que trata de conservar su fortuna casándose con una mujer rica, aunque fea y vieja. La mujer viste con un estilo, en el que ella trata de aparentar juventud.

El pretendiente, de gran apariencia y estatura, mira de reojo a otra mujer, posiblemente, una sirvienta más joven, vestida con sencillez, retocando el atuendo de la vieja ayudada por un niño que arregla su falda. Es una sátira de este acontecimiento, todo el ambiente destila cierta improvisación como se puede observar en el escenario. Se puede añadir este grabado al tratamiento caricaturesco y vejatorio de la mujer mayor en los casos de matrimonios desiguales, cuando el marido es más joven.



*None to y^e School of hard Michaps, W hat thence will thence not endure, yett can the charms of youth be true: yett can secret y^e King of thame, (an evyle youth with honeye,
Drive from y^e eye of thame's high, farent his thame of hame Petreys, but must Popularity with thame, In thame's, thame evyle a thame, but make, but thame's evyle
Invented Printed by J. W. Hogarth at the end of the street, to the y^e Parliament. —————*

Fig. 20. William Hogarth, *Boda con una vieja sirvienta*. 1736.

Sir John Soane`s Museum Londres.

Misoginia, símbolos y significados

El feminismo contemporáneo ha realizado una revisión crítica de la cultura tradicional explorando el contenido simbólico de lo femenino y lo masculino con el fin de contribuir a identificar qué elementos de la identidad femenina pueden ser cuestionables, cuáles se basan en prejuicios patriarcales y cuáles merecerían mayor valoración y visibilidad. El feminismo, accediendo a demandas culturales e históricas, ha iniciado un proceso de revisión crítica de estas tradiciones, indagando en su universo simbólico para extraer modelos alternativos de identidad y arquetipos de empoderamiento que pudieran ser útiles para redefinir lo femenino, lo masculino y las relaciones de género que permanecen latentes en los mitos.

Olaya Fernández Guerrero indica que el mito nos aporta una nueva luz sobre nuestras identidades, tanto en un sentido individual como colectivo. El contenido narrativo del mito posibilita una reflexión sobre los mecanismos simbólicos de autoconocimiento, autopercepción y construcción de la imagen femenina, que las mujeres despliegan a partir de la relación dialéctica con las *heterodesignaciones* de la feminidad formuladas desde el punto de vista masculino (Fernández Guerrero, 2012).

En la actualidad los mitos actúan y perviven de manera similar a los estereotipos creados por el patriarcado que durante siglos difundió símbolos de autoridad masculina, signos de inferioridad femenina y señales de violencia contra las mujeres. Si a través de estos mitos se representa que lo femenino está vinculado al mal, es probable que la implantación del patriarcado y sus símbolos en la sociedad griega, acompañara el ejercicio de la violencia contra las mujeres.

En un trabajo sobre la mitología clásica, Dunia Alzard Cerezo trata de la deconstrucción de los mitos y estereotipos de la feminidad, centrando su análisis en tres casos: los de Afrodita, Hera y Atenea. A partir de estas tres diosas los roles de la identidad femenina se perpetúan ya que su identidad está construida a partir del discurso patriarcal; en ellas persiste la subordinación y la dominación masculina justificando su opresión. Las mujeres han sido sujetos y testigos de un discurso mitológico que, con versiones contradictorias, ha distorsionado la información beneficiando al androcentrismo y al sistema hegemónico patriarcal (Alzard Cerezo, 2012).

Hemos concedido una particular importancia a los mitos por su influencia en el arte. Recordemos a Paul Diel que establece la conexión de la pintura con la mitología y su relación con el orden simbólico.

La mitología aflora a la superficie del arte pictórico posibilitando su interpretación con los recursos aportados por la Iconografía. Cuando Diel se refiere a las afinidades existentes, o *la armonía*, entre el arte y la mitología, dice lo siguiente (Diel, 1995, p. 136):

Los mitos según su aspecto, según sea su fabulación, constituyen una forma de arte; son, inclusive la fuente inagotable de la creación artística, y eso precisamente porque al vislumbrarse su significado oculto se ve que contienen una definición del sentido ético de la vida que, también él se encuentra fundado sobre el fenómeno estético por excelencia: la armonía.

Las diosas griegas son una fuente inagotable para explorar la mitología griega relacionada con la mujer. Los historiadores Georges Duby y Michelle Perrot citan a Jakob Bachofen (1815-1887) que describe lo que él define como mujeres reivindicativas de su poder (Duby y Perrot, 2000, p. 553):

La Gea tenebrosa, poderosa en su saber profético, las Clitemnestras, las Danaides, las Lemnias, asesinas de hombres, las Amazonas, guerreras, enemigas de los héroes griegos, y que asaltaban las ciudades atenienses; en resumen, ese elemento femenino primitivo, caótico, oscuro, desordenado, peligroso, que atormenta los sueños de los buenos ciudadanos.

Estos autores muestran su desacuerdo con Bachofen en su atribución a las mujeres de rasgos marcados por un primitivismo temible, ya que se corre el riesgo de relegarlas a un origen prehistórico asociado a revueltas y desórdenes.

Para Duby y Perrot, es una forma de desembarazarse de ellas, destinándolas a un lugar fuera de la historia sin tener en cuenta el poder creador del relato mítico que ha traspasado, a través del tiempo, las fronteras de la cultura y de la historia.

Nos hemos preguntado sobre la carencia de imágenes de deidades femeninas viejas mientras que se han dedicado innumerables versiones pictóricas a dioses como Zeus y Cronos, representados dignamente como ancianos con largos cabellos y barbas blancas. La explicación sería la que nos ofrece Jean Shinoda Bolen. Según esta historiadora, las diosas no ofrecen imágenes visibles de la vejez en el arte.

Si alguna vez existieron, serían vestigios con rasgos de vejez inspirados en la mitología griega, que o desaparecieron o perdieron el estatus de divinidad. La escasez de estas figuras arquetípicas se explica porque probablemente fueron temidas y negadas hasta ser inimaginables. Sin embargo, Hesíodo, aún con la presencia de estos mitos femeninos en su *Teogonía*, no mencionará a las mujeres, y cuando lo hace por primera vez, aparecen refiriéndose a la función que los griegos otorgaban a la reproducción (Shinoda Bolen, 2003).

Esta misoginia clásica continuará en la tradición cristiana, Según afirma Montserrat Escartín Gual, la debilidad femenina marcará todo el tratamiento misógino del Medievo occidental, aceptando que la mujer es la materia *pasiva* que incita al deseo sexual, en contraste con el varón o materia *activa*. Para Anna Caballé, la misoginia tiene un largo recorrido histórico. En su texto *Breve historia de la misoginia* (2005), Caballé recoge una cita del filósofo francés André Glucksmann acerca de que el odio más largo y planetario, más aún que el judío, es el odio a las mujeres. En las tradiciones judeocristianas la mujer es creada artificialmente con posterioridad al varón y en ambas creencias la mujer es la culpable de introducir los males en el mundo, que por curiosa coincidencia fijará el tópico de la flaqueza y la credulidad como defectos atribuibles a la naturaleza femenina. Son las mismas asimiladas de Aristóteles, que en sus teorías sostenía que a lo material de la hembra, el varón da entidad espiritual. Lo varonil es lo pensable, la mujer, al ser un varón *incompleto*, no tiene un lugar conceptual (Escartín Gual, 2015).

Mitos y leyendas

Las Parcas

Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontraremos y lo perderemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía.

JORGE LUIS BORGES

Para este trabajo hemos seleccionado algunos ejemplos de la mitología clásica en relación con la vejez en el arte incorporando lo que la pintura nos ofrece sobre una de las figuras más emblemáticas de la mitología, Las Parcas. En la imaginería pictórica la figura de tejer o de hilar va unida con la mujer y con la vejez. Las Parcas se representan como las más viejas dentro de los mitos femeninos. Lo que importa de ellas es su control del hilo, el tejido y el huso, que por su movimiento circular se convierte en talismán contra el destino (Durand, 2005).

Existen diversas versiones pictóricas de estas figuras en las que se establece un estrecho vínculo con las labores de tejido o del manejo de los hilos, como una metáfora del poder femenino sobre el destino de los humanos.

Escribe Hesíodo al inicio de su *Teogonía*, que la Noche parió a las Moiras, o Parcas como «vengadoras implacables», tres mujeres ante las cuales incluso los dioses del Olimpo tenían que someterse a su designio asociado al nacimiento, el matrimonio y la muerte. Una vez asentado el mito de las tres mujeres, Cloto, Láquesis y Átropos, pueden intervenir con sus decisiones en la vida humana. Cloto con una rueca hila el destino, Láquesis es la mediadora que devana el hilo de la vida en un huso advirtiendo su cortedad y Átropos es la que decide que la muerte no puede ser desviada o eludida.

Robert Graves menciona la existencia de tres Parcas vestidas de blanco. Según el mito, los hombres pretenden dirigir su destino evitando peligros innecesarios, por eso los dioses más jóvenes se ríen de la Parcas y siguiendo a este autor, Apolo, las emborrachó para evitar la muerte de su amigo Admeto. Moira significa una «parte» o una «fase» y la luna tiene tres: la luna nueva o la primavera, la luna llena o el verano y la luna vieja el otoño (Graves, 2009).

Según la primera versión del mito recogida por Hesíodo, las Moiras como hijas de la Noche, son hilanderas que trabajan en la oscuridad en un espacio oculto a las miradas de los humanos, en ese *no-lugar y no-tiempo* propio de los mitos.

Esta ubicación en el abismo del no-tiempo posibilita que tengan en sus manos el poder de decidir sobre el tiempo humano y de acortar cada existencia individual.

Las Parcas poseen un valor muy destacable, el empoderamiento femenino reformulando los discursos patriarcales sobre el poder que, en la mitología es dominio privativo de los dioses, y al rescarse como atributo femenino se le atribuye la capacidad de producir *el tejido* de la vida humana.

No obstante, el poder de tejer que se deriva de esa labor, subsiste, aunque condenado a la invisibilidad. Las Parcas, en tanto que hijas de la Noche, permanecen recluidas en el ámbito invisible al que pertenece todo aquello que no tiene reconocimiento, son ámbitos ilegítimos y clandestinos y forman parte de lo exclusivamente femenino. Sin embargo, aunque Las Parcas están obligadas a tejer los hilos del destino de los otros, nunca tejerán el suyo propio y, por tanto, no podrán ser dueñas del suyo. Este mito indica que ellas representan el pasado, el presente y el futuro, si bien queremos subrayar que la trama de lo cotidiano, representada por el hilo de la existencia que tejen Las Parcas, lo confeccionan mujeres en el espacio doméstico, invisible por excelencia. No es reconocido porque se desarrolla de modo oculto, y nos recuerda que el trabajo femenino ha consistido tradicionalmente en entretejer las vidas de los otros en su callada y constante labor doméstica, como base imprescindible para subsistir en la vida.

La relación de las tres figuras mitológicas, desde su origen forman parte de la cultura occidental y aparece en relieves, mosaicos, y en la pintura desde la Antigüedad. Llama la atención que si, como dice el mito, deciden sobre el destino de los humanos, haya permanecido en un plano secundario dentro de las interpretaciones habituales, lo que resta importancia al trabajo de estas figuras.

En el siguiente grabado de Baldung Grien *Las Parcas* (fig. 21), realizado en 1515, el pintor presenta una envejecida Átropos, con un cuerpo envejecido al cortar el hilo de la vida, marca el final de la existencia de los humanos. Aparece con un gesto inflexible como corresponde a la Parca de más edad y con una corporeidad algo masculina. Tiene largos cabellos que evocan las imágenes de las brujas en su dibujo de 1514 conservado en Viena. Esta figura de Átropos se atiene a las interpretaciones que solían representarla

como la más vieja y con las tijeras en la mano. Láquesis, aparece como una matrona de media edad, al decir de su gorro, sus redondeces y un gesto mandón en su rostro. Enrolla el hilo con lo que parece ser un pequeño huso a su lado y se lo pasa a Átropos que lo corta, para terminar con el destino o *fatum* de los vivos.

Acompañada de un niño lleva una margarita, símbolo de la inocencia y una mandrágora famosa por sus virtudes como poción de efectos afrodisíacos. Cloto la más joven sonríe juguetona y sostiene en su mano derecha algo que parece una escoba de significado difícil de identificar. La escena ocurre en un decorado vegetal de antiguos robles y hayas que reviste el cuadro con un aire mágico y misterioso.

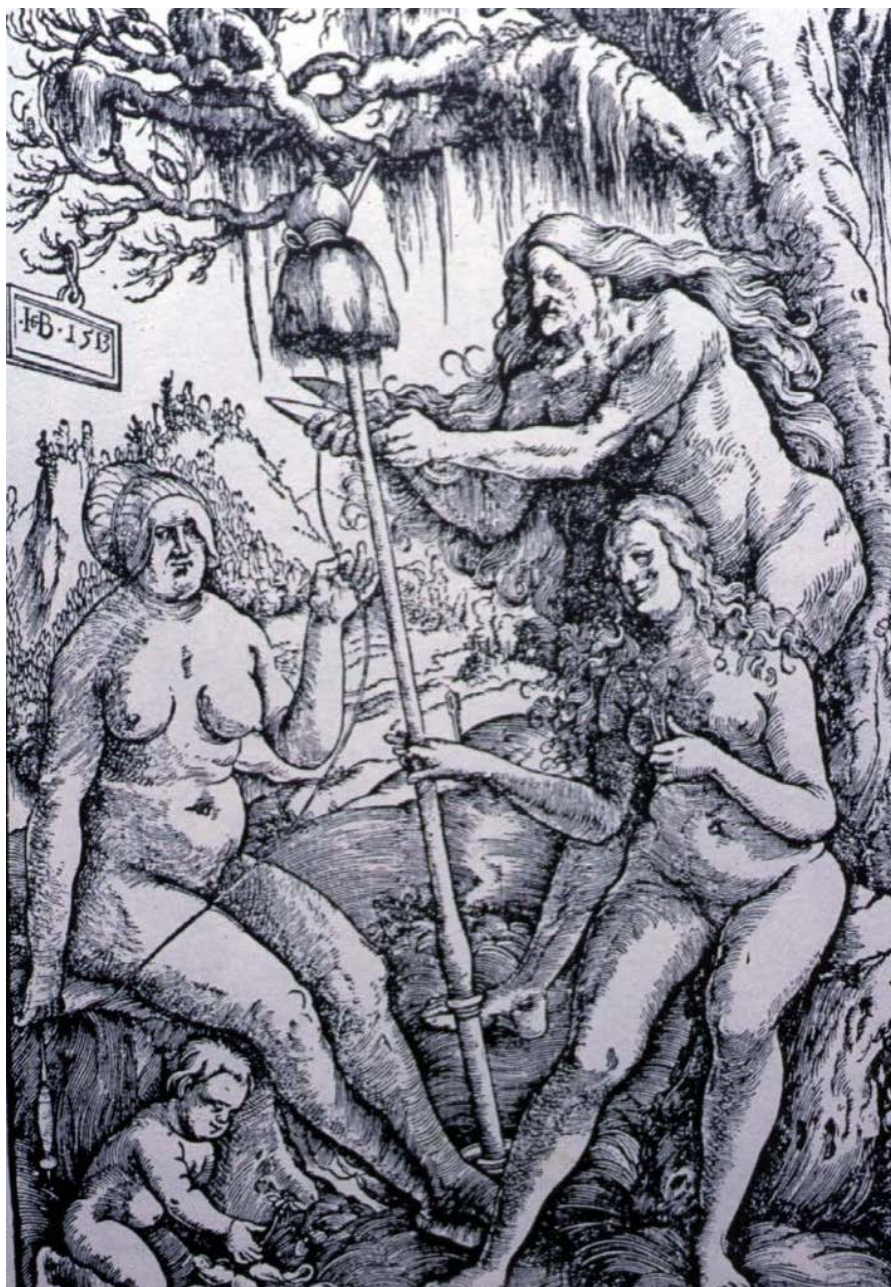


Fig. 21. Hans Baldung Grien, *Las Parcas*. 1515.

National Gallery of Art, Washington.

La versión pictórica del mito es de Francesco Salviati (1510-1563), pintor italiano, nos recuerda en el cuadro *Los tres destinos* (fig. 22) a una de las representaciones clásicas de este mito. El estilo de Salviati, se caracteriza por composiciones de gran volumen y plasticidad de las figuras y de sus atuendos, como se aprecia en esta obra. Salviati reúne a los personajes del mito en una escena realista con un marcado dramatismo teatral que se plasma en la actitud amenazadora de Átropos, la mayor de las tres. El pintor ha

querido conceder mayor importancia a su poder, colocando unas tijeras en su mano destinadas a cortar el hilo de la vida en un doble sentido: mítico en el significado y realista en el estilo pictórico. En esta versión del mito, se refleja tanto el destino de la vida de los humanos como la cercanía de la muerte.



Fig. 22. Francesco Salviati, *Los tres destinos*. 1551

Galería Palatina, Florencia.

La figura mítica de Átropos aparece en esta imagen como dueña de un poder absoluto que muestra con una mirada amenazadora a Cloto que desvía sus ojos indiferentes, mientras mantiene el huso en su mano derecha. Sus ropas son de un tejido tosco, que denotan pobreza quizá pretendiendo igualar a todos los humanos, lo que le añade una

reflexión moral: el fin de la vida es también para los poderosos. En la composición del cuadro advertimos el estilo del manierismo italiano que coloca en primer plano las tres manos, una de Átropos y dos de Cloto envejecida en la pintura de Salvati.

Con una interpretación similar del mito es la obra de Pietro Bellotti (1627-1700), pintor del Barroco italiano, que cuenta entre sus numerosos retratos, personas viejas, mujeres y campesinos. En estos retratos el realismo analítico, es casi despiadado.

En el cuadro que representa a Átropos en *Átropos uno de los tres destinos* de 1630 (fig. 23) el efecto del claroscuro se utiliza para acentuar el realismo de la imagen del rostro que se presenta como una mujer vieja. Por su atuendo y expresión podría pertenecer a cualquier época, incluso la actual. Ella asume el poder de disponer de la vida de los humanos con un gesto de conmiseración piadosa en su mirada y en la postura de su cabeza, inclinada suavemente, en un gesto que parece reclamar comprensión más que la autoridad que le correspondería por el poder de decidir sobre el futuro de los vivos. Todo su semblante está marcado por arrugas profundas prolongándose en el cuello y en las manos que sostienen con cierta desgana los tres ovillos, símbolo de los tres destinos: el hilo de la vida, su longitud y la muerte.

En la versión de Bellotti, el protagonismo pertenece al poder de manejar los hilos del destino, no presta tanta atención a las otras figuras míticas de la Parcas que según Durand mitifican la rueca por su movimiento circular al devanar el hilo (Durand, 2005).

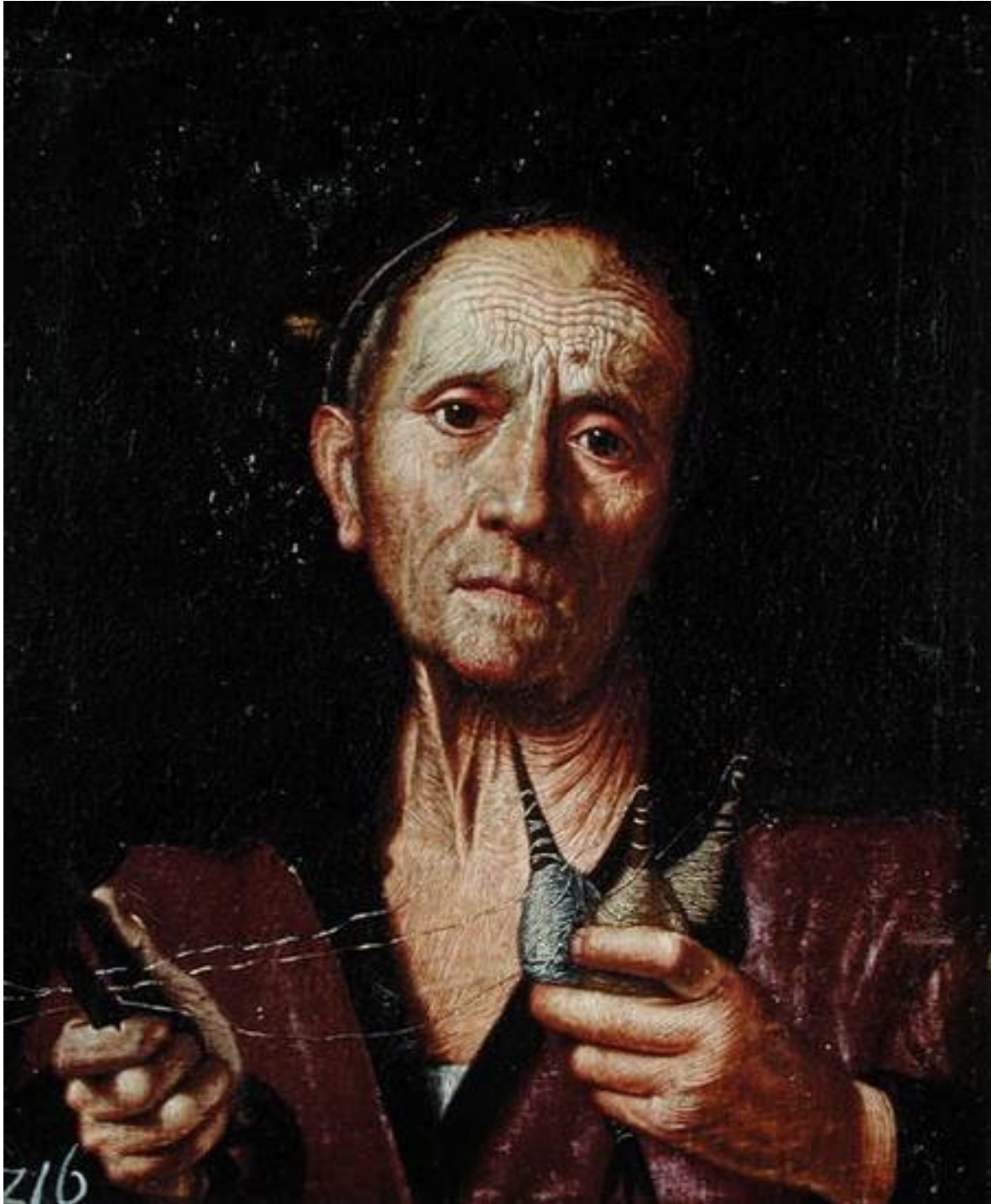


Fig. 23. Pietro Bellotti, *Átropos uno de los tres destinos*. 1630.

Museo de Bellas Artes de Caen.

En las representaciones anteriores, nos hemos centrado en imágenes renacentistas, pero el mito se ha perpetuado y ha sido recogido por artistas y estilos posteriores. Entre ellas queremos destacar la de Goya en su versión de Las Parcas (fig. 24). Esta es una de las obras más herméticas de cuantas constituyen sus célebres Pinturas Negras (1819-1823), un conjunto de catorce pinturas que Goya realizó directamente en una de las paredes de la Quinta del Sordo.

En esta obra, Goya presenta cuatro figuras, alterando la versión de la iconografía de este mito, pues incluye a un hombre maniatado sometiéndose al destino de las tres Parcas. Para Valeriano Bozal este personaje «es uno de los mortales sometidos a la terrible cólera de las diosas, camino de un castigo promovido quizá por el único delito de vivir» (Bozal, 2005, p. 265)

La figura de Cloto sostiene una muñeca, posiblemente aludiendo al nacimiento de la vida; Laquesis no está hilando, mira a través de una lente o un espejo, símbolo del tiempo y Átropos siguiendo la versión clásica, lleva unas tijeras para cortar el hilo de la vida.



Fig. 24. Goya, *Átropos o Las Parcas*. 1820-1823.

Museo del Prado, Madrid.

Nostalgia de la eterna juventud

El envejecimiento es el enemigo por excelencia; la imposibilidad absoluta de vencerlo lo hace al mismo tiempo detestable y fascinante.

PAUL DIEL

Los temores al envejecimiento toman formas diferentes de nostalgia, o como pérdida de la juventud o de ansiedad por su cercanía al final de la vida. La vejez y la muerte son consideradas como parte inseparables de un mismo destino y son motivo de exasperación y desesperanza. Desde que existe el ser humano, estos sentimientos han inspirado múltiples representaciones en el arte de todas las culturas desde la Antigüedad. La nostalgia está arraigada en la esencia del ser humano y se recoge en las creaciones artísticas de todas las épocas. El Renacimiento sostiene una lucha encarnizada contra el envejecimiento que trata de combatir con todos los medios posibles para poder recuperar la juventud como ideal heredado de la belleza clásica. Se lucha contra la vejez y se intenta prolongar la juventud. Como una expresión de este pensamiento, la vejez se considera como una anticipación de la muerte, una causa de mayor inquietud por abrir las puertas a algo desconocido, la eternidad.

La persecución de la eterna juventud existe desde que la humanidad es consciente de que es mortal. Fuera de los confines de la juventud, las personas se enfrentan con el fin de su existencia y en su resistencia se advierte la búsqueda de la inmortalidad con el fin de permanecer eternamente joven y alejar el temor de la muerte. A los estereotipos marcados negativamente por la muerte y el paso del tiempo se opone el simbolismo del triunfo sobre su destino (Durand, 2005).

El atractivo de la nostalgia, según la teoría psicoanalítica, es debido a que el pasado posee valores de una pureza de los que carecen el presente o el futuro. El pasado no crea ansiedad y ese es el motivo de que aparezca la nostalgia. Estos valores tienen un límite señalado en la muerte. La muerte para Freud, es un instinto que llevamos dentro y que es igualmente importante que el amor o el deseo de la vida. Aunque se puede encubrir por digresiones, el objetivo último de la vida es su propia extinción. La vida tiene que completar el ciclo de su existencia (Freud, 1997).

Además de este análisis, hay que señalar el de Vladimir Jankélévitch (1903-1985). En su obra *Le réversible et la nostalgie*, Jankélévitch se refiere a la conciencia de la vejez que, paradójicamente es algo reversible en la medida en que es capaz de recordar el pasado y prever el porvenir. Cuando revivimos cualquier cosa del pasado, creemos que es un favor del cielo, ya que solo el poder divino parece poseer un poder suficiente para vencer lo irreversible (Jankélévitch, 1974).

Victor Alba en *Historia social de la Vejez* contempla otro ángulo del análisis. Alba extiende el concepto del *temor social* a la realidad de la vejez en sus reflexiones hacia los jóvenes. Ellos creen que son inmortales y en su imaginario el concepto de la vejez responde más a una cronología lógica que a una interiorización o a una vivencia. Ignoran que el avance de la vida es una constante e inevitable pérdida de los valores de la juventud (Alba, 1992).

La imagen de un paraíso terrenal perdido está originalmente inscrita en el mito primordial, un mito que niega el concepto de temporalidad y en el que la enfermedad o la muerte no son concebibles. Es, por tanto, una imagen no ajena al mito del rejuvenecimiento y de la abolición del concepto del tiempo, que va acompañado de la pérdida del paraíso eterno. La obsesión por la eliminación del paso del tiempo se transforma en una visión pesimista y angustiada hacia la imparable conciencia de la muerte.

El lamento hacia la inutilidad de la vida en la vejez lo narra Ovidio en su *Metamorfosis* expresándolo a través de Políxema, una mujer anciana (Ovidio, 2011, p. 684):

He parido ofrendas fúnebres, para un enemigo. ¿Para qué resisto fuerte como el hierro? O ¿qué espero? ¿Para qué me reservas, añosa vejez? ¿Para qué dioses crueles, a no ser para contemplar nuevos funerales, alargáis la vida de una anciana?

El ser humano trata de controlar y de resistirse ante lo irreversible, persiguiendo el retorno a la juventud. La fantasía del rejuvenecimiento es una cura milagrosa relacionada con la fuente de la juventud en la que solo es necesario sumergirse para recuperarla al instante. No es un proceso gradual, ni es necesario recorrer todas sus etapas, un instante es suficiente para deshacerse del paso del tiempo (Trincaz, 1998).

En los siglos XVI y XVII proliferaron las historias de rejuvenecimientos súbitos gracias a los alquimistas que manejaron fórmulas y recetas en las que la presencia del agua, más que ningún otro remedio, era considerada como el mejor ingrediente purificador del cuerpo. Durante el Renacimiento se buscaban fórmulas rejuvenecedoras, mezcla de magia y supersticiones (De la Serna de Pedro, 2003).

Bacon, filósofo inglés (1561-1626), publicó en 1658 *Historia sobre la vida y la vejez* en la que relata cómo en la vejez, la sequedad afecta a todo el cuerpo, o de lo contrario interviene la putrefacción; la edad no tiene tanto que ver ya que no es sino una medida del tiempo, la sequedad es un efecto del propio cuerpo que, succionando toda la humedad, *vuela* con ella buscando el exterior.

Estas aportaciones nos interesan ya que desde el siglo XVI se advertían señales sobre las diferencias de género. Coincidimos con Tim G. Parkin, que considera que la vejez era una pérdida de calor; según esta idea, los hombres al ser más cálidos, tenían más posibilidades de vivir más tiempo que las mujeres (Parkin, 1998)

El cuento de la fuente rejuvenecedora tener su origen en el Evangelio de San Juan en el que se narra la curación del paralítico de Bethesda que, junto a otros enfermos y ancianos, permanecía en el lago hasta que un ángel descendía del cielo y agitaba las aguas que curaba sus enfermedades una vez agitadas. De estas narraciones y leyendas acerca del agua y de la humedad purificadora surgió una historia que alcanzó gran popularidad en el siglo XVI, *La fuente de la juventud*. En España formaba parte de la leyenda que Juan Ponce de León, el explorador que emprendió una expedición en 1513 para encontrar la fuente de la juventud y que en su exploración descubrió Florida, aunque nunca encontró la fuente del rejuvenecimiento.

Este relato se ha reproducido en numerosos grabados y pinturas. Una de ellas es de Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) (fig. 25) y trata de la vida humana que busca la inmortalidad a través de la juventud eterna.

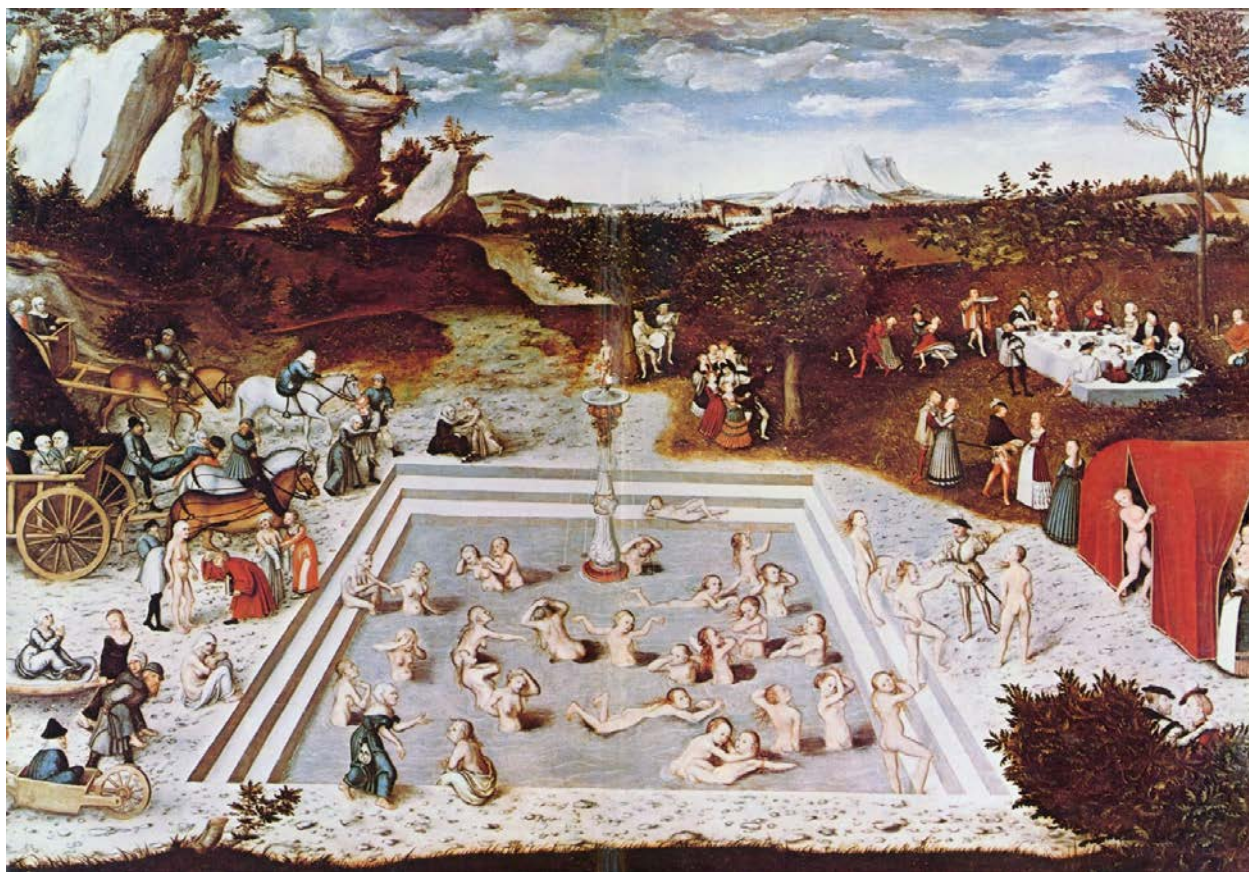
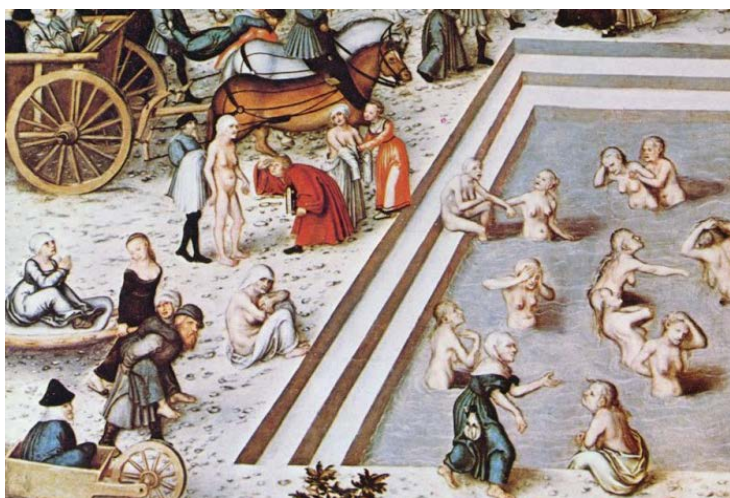


Fig. 25. Lucas Cranach El Viejo, *La fuente de la juventud*. 1546.

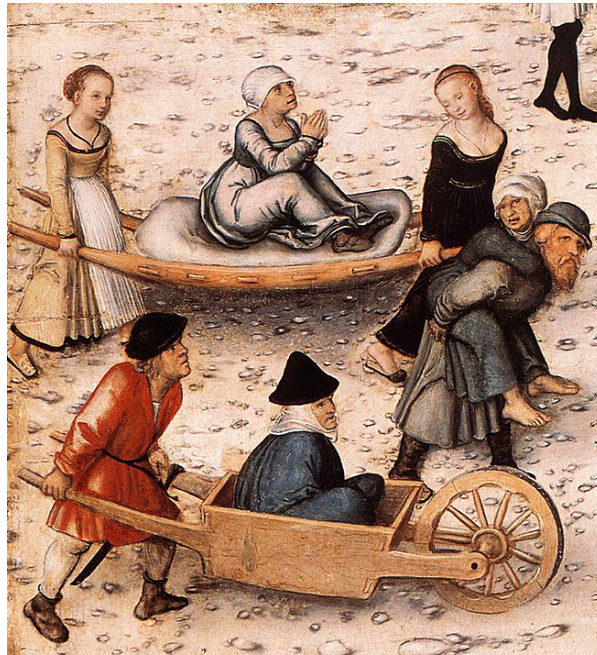
Statische Museum, Berlín.

En la piscina hay unas mujeres jóvenes desnudas que se están bañando. Al lado de las jóvenes están las ancianas, unas indecisas, otras bañándose muy decididas. Los pechos caídos son una señal de su vejez



Detalle del cuadro.

La mayoría de las mujeres viejas van en carromatos, en carretillas, parihuelas, cabalgando e incluso a pie ayudadas por jóvenes, por otras mujeres o sobre la espalda de otro anciano.



Detalle del cuadro.

En el fondo del cuadro hay banquetes en donde todos comen y bailan alegremente contemplando la escena, habiendo ya recuperado su juventud.

En el conjunto de la pintura que Cranach pintó cuando era ya mayor, ofrece una visión de mujeres y hombres de todos los estamentos sociales. Todos quieren rejuvenecerse y bañarse en la mítica fuente de la juventud.

El género *vanitas*

Para nuestro trabajo nos interesa este concepto del paso del tiempo ya que da origen a obras de arte que representan figuras reales, personas que envejecen naturalmente, invitando a reflexionar sobre lo que le espera al ser humano más allá de la vida placentera. En el género pictórico llamado *vanitas* se siguen estas mismas pautas con una iconografía particular, reuniendo objetos alusivos a la banalidad de la vida frente a la muerte, habitualmente representada por una calavera o por un reloj de arena como una alegoría al paso del tiempo. Este ejemplo es del pintor holandés Adriaen van Utrecht (1699-1652).



Fig. 26. Adriaen van Utrecht, *Bodegón con ramo de flores y calavera*. 1642.

Museum Voor Schone, Gante.

En la pintura holandesa, Jan Miense Molenaer (1610-1668) fue un pintor, grabador y precursor de Jan Steen. Estudió y se casó con Judith Leyster, una pintora importante, precursora del género del autorretrato femenino. Los dos Molenaer y Steen, fueron discípulos de Frans Hals.

Miense Molenaer, traslada a una escena realista, a modo de *vanitas humanizado*, aunque con los mismos elementos simbólicos de este género. Este cuadro *Alegoría de la vanidad* (fig. 27) refleja el lujo vanidoso y ocioso de la joven sosteniendo un espejo con sus manos, mirando distraídamente al espectador, con su pie apoyado en una calavera mientras que una vieja sirvienta peina su largo cabello rubio. A la mujer mayor se la ve inclinada levemente en el acto de peinar a la joven, aunque tiene su espalda encorvada ligeramente y su rostro, ya marcado por la edad. Desempeña su papel como sirvienta con dignidad, y por su atuendo parece atender a una familia de nivel elevado. Todo transcurre en un escenario que refleja un ambiente sosegado y confortable, coloreado tenuemente para subrayar la figura de la dama que resalta por el color blanco de su blusa y el rojo de su vestido, mientras que la sirvienta o persona a su cuidado viste de oscuro un tono más adecuado para su edad, si bien no tanto su posición secundaria por los vestidos similares en la riqueza de los tejidos a los de su dama

En esta obra se advierte, como es habitual entre los pintores flamencos, el hecho de dejar en un segundo plano- aunque siempre presentes-, los detalles en los interiores de las habitaciones. En este caso destacan los instrumentos musicales como parte del atrezzo de los placeres que, según los dictados del *vanitas*, la joven deberá abandonar. La obra contiene el mensaje característico de este género: la belleza que puede perderse y la banalidad de la existencia, una idea moralista que acompaña el relato de la escena. La vanidad, los placeres de la música y la lectura, el mono a los pies de la dama, y el niño juguetero, con un molinillo que, por su ligereza, es un símbolo más de la vanidad. Todo ello es una referencia específica acerca de lo que el paso del tiempo le arrebatará cuando llegue la muerte, que aparece *personificada* en la calavera.



Fig. 27. Jan Miense Molenaer, *Alegoría de la Vanidad*. 1633.

Museo de Arte de Toledo, Ohio.

No es frecuente encontrar una representación escultórica de la alegoría de la vanidad personalizada en tres figuras como la que encontramos en el escultor alemán Gregor Erhardt (1470-1540), perteneciente a la transición del gótico al Renacimiento. Erhardt ofrece una alegoría moralizante de la vanidad de la juventud, la belleza y el paso del tiempo en la vejez. El trío lo forman un joven en el centro, con una mujer joven y otra decrepita a cada lado. Contiene una gran riqueza de textura que refleja la sensibilidad del Renacimiento nórdico. En este grupo escultórico se da por hecho que es la juventud femenina la que envejece, lo que no ocurre con el joven al que «no se le permite» tal cosa, según los cánones enaltecidos de la juventud renacentista.

La figura de la vejez en la mujer cuando es posible verla de frente, presenta igualmente los cánones del envejecimiento, cabellos grises, senos vacíos, carne seca y boca desdentada.



Fig. 28. Gregor Erhardt, *Alegoría de la vanidad*. 1500.

Kunsthistorisches Museum, Viena.



Detalle de la escultura.

Como resumen de este capítulo en el que hemos analizado la nostalgia de la juventud, la vejez presenta una iconografía concreta sobre este tema, y establece entre lo femenino y lo masculino fronteras claras e identificables. En este sentido creemos que no es posible conciliar la nostalgia de la juventud de los dos sexos con una cultura que enfrenta a los dos. Ni la nostalgia es similar, ni los temores ante la muerte son los mismos. La belleza amenazada por el envejecimiento se aleja del concepto renacentista que fusionaba el concepto físico con el espiritual de la idea platónica. A través de la pintura es posible aventurar la siguiente hipótesis: ¿el paraíso perdido de la juventud, es más femenino que masculino? Según el análisis pictórico de los siglos XVI y XVII, el tiempo nostálgico de la juventud y la belleza, alberga condicionantes del tiempo que transcurre en ritmos y amenazas distintas, aunque siempre presionando a la mujer en mayor medida que al hombre, para el que el tiempo no alberga tanta amenaza ni el arte evoca la misma añoranza.

En la mujer, si se descartan belleza y atractivo, emergen aspectos negativos como la debilidad, la pusilanimidad o la coquetería, valores que confunden lo físico y lo moral. No hay que olvidar que en la vejez el discurso moralizante implica una renuncia a la belleza según los cánones de la tradición cristiana. Tampoco podemos dejar de lado el discurso que trata de recurrir a la naturaleza para definirla como *femenina*. Los filósofos ilustrados explican en su mayoría con el mismo marco teórico que Lévi-Strauss que, a partir de su definición de la naturaleza salvaje, la mujer pertenece a la naturaleza y el hombre a la cultura.

En su obra *Las estructuras elementales del parentesco*, Lévi-Strauss, trata de definir los entornos opuestos o binarios en los que se estructuran las categorías naturaleza y cultura como una forma de la mente para organizar el mundo. Esto formaría parte de uno de los debates de la antropología feminista de los años setenta y ochenta en torno a las asociaciones de la naturaleza con las mujeres por sus capacidades reproductivas, y su compromiso asociado a lo doméstico. Por oposición, los hombres estarían vinculados a la producción y al ámbito público (Lévi-Strauss, 1981).

Las edades de la vida

Todo nos amenaza, el tiempo en que vivientes fragmentos divide al que fui del que seré.

OCTAVIO PAZ

Las creencias y conjeturas sobre las edades de la vida son tan numerosas que hace difícil llegar a una única definición, por su diversidad y origen teórico. Los historiadores nos han informado sobre las dificultades y divergencias en definir las edades de la vida tratando de responder a preguntas que se han ido sucediendo a lo largo del tiempo. Cada etapa tiene sus propias características, dicen los estudiosos de este tema. Albrecht Classen añade que pueden definirse según teorías médicas o numéricas. En otros casos tendrían como referencia la existencia de los diferentes ritmos de la vida humana, uno natural marcado por el día y por la noche y otro según las estaciones del año, una teoría muy extendida en innumerables representaciones iconográficas. En otros casos se alude a siete edades, de acuerdo con el sistema planetario o doce, según los meses del año. De cualquier forma, Classen sugiere que independientemente de cuantas etapas se necesiten para describir la vida humana, o cuan larga o corta sea cada una, tanto las teorías como las descripciones responden en general a una imagen estereotipada (Classen, 2007).

Creemos, sin embargo, que esta idea no es neutra y hay que analizarla bajo las diferenciadas por razones de género. En la Antigüedad estaba muy extendida la idea de que la vejez estaba relacionada con los humores y especialmente con la sequedad del cuerpo por lo que la vejez, según Hipócrates se iniciaba a los cincuenta y seis años o para Galeno a los cuarenta y ocho.

El comienzo de la vejez biológica de las mujeres, para Hipócrates, obedece a las características del sexo femenino dependiendo únicamente de su capacidad reproductora. Con la pérdida de la fecundidad concluye la juventud y da comienzo la vejez, última etapa de su vida. En el caso de los hombres, las edades se relacionan con su ausencia en la participación de la vida activa. En la sociedad griega esto suponía el *retiro* de las obligaciones militares, debido a la disminución de fuerza física para participar en batallas y en la sociedad romana por estar exentos de ciertas actividades en vida política. Para Caroline Schuster Cordone la pérdida de virilidad asociada a la vejez, acompañaba en la Antigüedad a la imagen masculina en un tránsito hacia el abandono de la pujanza juvenil.

Para esta autora, puede ser un proceso desencadenado por el paso de la madurez a la ancianidad y atribuida a una desexualización del hombre viejo (Schuster Cordone, 2009).

La vida social de las mujeres implica diferencias de género, ya que, al estar ausentes de la vida pública, este hecho no cuenta para valorar su edad. Su alejamiento de lo público las retira a otras actividades no menos necesarias, incluso útiles para poder prestar atención a los hombres mayores retirados, cuando sobrevivían a la vejez. La vejez femenina, desde la perspectiva sea social o biológica, está fundamentalmente identificado con la pérdida de su fecundidad. La diferencia más importante frente a los hombres es que a *ellas* se las juzga examinando su cuerpo mientras que en *ellos*, interviene la percepción asociada al ámbito público para determinar su vejez.

Las edades de la vida, un tema difundido a través de la iconografía, constituye un recordatorio visual recurrente desde el Renacimiento. Las primeras imágenes se dirigen a un público popular para suscitar sus temores acerca de la muerte. El mito tiene una estructura general que presenta una sucesión de etapas, desde un principio en el que los hombres vivían de forma semejante a los dioses, una Edad de Oro, hasta que pasan a ser mortales y entran en la Edad de Hierro. La edad de oro aparece por vez primera en el poema *Trabajos y días* de Hesíodo que el poeta trata como una edad mítica: es el tiempo de «una dorada estirpe de hombres mortales», que «crearon en los primeros tiempos los inmortales que habitaban el Olimpo. Vivieron en los tiempos de Crono, «cuando reinaba en el cielo...» (Hesíodo, 1975).

Hesíodo remata su análisis contando que la humanidad ha ido de mal en peor. Los hombres llevaban una vida comparable a la de los dioses, pasando de edad en edad para caer en el desamparo y en una vida penosa. En cada edad los hombres van desapareciendo para ser reemplazados por otros más jóvenes. La decadencia se define con nombres metálicos que sucedieron a la Edad de Oro: en orden cronológico, la Edad de Plata, la Edad de Bronce, la edad de los Héroes y la Edad del Hierro que implicaban cualidades morales, como la exaltación masculina al referirse a la Edad de Oro.

Tomando esta idea como ejemplo, nos referiremos a una de las ilustraciones de Raphael Regius (1440-1510) de *Las edades del hombre* (fig. 29) para el libro I de *Las metamorfosis* de Ovidio. Regius, humanista veneciano, fue el ejecutor de la primera versión completa de esta obra.

En uno de sus apartados hace un estudio pormenorizado, ayudando así a entender la literatura ovidiana y el conocimiento de la literatura y mitología clásica en los siglos XV y XVI.



Fig. 29. Raphael Regius, *Las edades del hombre*. 1513.

Universidad de Vermont.

El centro del grabado está ocupado por el aprendizaje de la agricultura y la arquitectura que corresponden a la Edad de Plata y que Júpiter vincula con las estaciones del año. En un segundo plano del grabado, Regius coloca la navegación. Según Ovidio, los hombres lo desconocían hasta la Edad de Hierro, en la que aprendían las artes de navegar. A la derecha, se representa a los hombres que vivían para la guerra. Son luchadores armados de espadas y escudos y añade una posible alusión al final de la vida con un personaje que embadurna con una brocha a lo que aparenta ser un cadáver. En esta evolución se puede analizar también desde una visión de lo masculino por la presencia de algunos metales como el hierro, símbolo de la potencia o la resistencia o del oro como signo de poder.

Sin embargo, existen otras versiones iconográficas en las que el relato se feminiza desligándolo de los metales presentes en la imagen de Regius y vinculándolo con la evolución de la naturaleza en las estaciones del año.

Los romanos adjudicaron a las etapas de la vida veinte años a cada una, estableciendo el límite en los ochenta como final. Este mismo tema tuvo una gran difusión en el Renacimiento entre los intelectuales de la época. Su finalidad declarada era pedagógica o moral, en este caso como recordatorio del destino de la vida humana (Granjel, 1991).

En otras versiones iconográficas de las estaciones del año se advierte un tono menos moralista y se adopta un tratamiento de carácter naturalista, al asociarlo con las estaciones del año.

Tenemos como ejemplo a Jacopo Chimenti da Empoli (1551-1640), pintor del Barroco florentino que nos muestra cuatro paneles que representan cada uno una etapa de la vida femenina, la infancia, la juventud, la madurez y la vejez.

Solo hemos recogido este último panel, *La vieillesse* (fig. 30) en el que Empoli nos muestra una mujer anciana cubierta con un manto de color marrón y un pañuelo blanco sobre la cabeza. Tiene la espalda encorvada y se apoya en un bastón. Cerca de ella hay una lechuza sobre unas ramas secas como símbolo de la sabiduría. En el lado opuesto se puede ver una tortuga atribuible a la longevidad, si bien recuerda igualmente la lentitud en el andar de las personas ancianas. El cielo se muestra en tonos oscuros y parece amenazador, como una carga sobre sus espaldas. La edad avanzada evoca el invierno, última estación del año. La obra añade una señal de la muerte periódica de la naturaleza en el sol que desaparece al fondo del horizonte.



Fig. 30. Jacopo da Empoli, *La vieillesse*. 1610-1620.

Musée Fesch, Ajaccio.

Iconografía de las tres edades

La vejez femenina aparece en las obras artísticas con los signos de la decrepitud, el abandono de la belleza y su manifiesta infecundidad. La vejez masculina, sin embargo, adquiere un carácter más universal y simbólico con una iconografía revestida de atributos genéricos, a veces incluso con la mejora de algunos de ellos como el conocimiento o la experiencia. Desde la Antigüedad se trató de establecer las edades por las que atravesaban las personas, y tales ideas muestran un matiz androcéntrico y misógino que proviene de una tradición filosófica y literaria que se refiere a la *edad del hombre* como apelativo genérico de los seres humanos (Parking, 2003).

El mundo masculino se mueve entre tres etapas, la juventud, la madurez y la vejez. Se apoya, en uno de baluartes más fuertes: el conocimiento acumulado por el paso del tiempo. Sin embargo, en los cuadros de Tiziano o Giorgione, cuando se trata de la vejez femenina, el paso del tiempo es el enemigo de la belleza y el principal agente destructor de sus rasgos físicos.

La versión del envejecimiento masculino se traslada a la pintura con una intención más espiritual que física, tratando de transmitir valores positivos como el poder, la sabiduría o la experiencia. Con estos atributos la vejez masculina aparece en una iconografía que siguiendo a Leonardo da Vinci que, en su *Tratado de la pintura*, recomienda que a los ancianos se les debe representar con ropajes respetables, para diferenciarlos de los jóvenes.

El paso del tiempo en su tránsito a la vejez masculina, es la que nos ofrece la composición triangular de Tiziano, de la que se sirvió el pintor como un recurso didáctico para presentar un personaje joven, uno maduro y otro mayor. De Tiziano no se conoce con exactitud la fecha de su nacimiento que se calcula entre 1477 y 1490, aunque sí la de su muerte, en 1576.

Tiziano en 1556 realizó esta alegoría a las edades del hombre en un tríptico en el que aparecen tres cabezas desligadas del cuerpo, una idea que según Erwin Panofsky se prestaba a interpretaciones afectivas o morales, dependiendo si se ponía el acento en la prudencia o en el paso del tiempo (Panofsky, 1955).

En *Alegoría de la Prudencia* (fig. 31), los estudiosos han visto un símbolo característico del paso del tiempo. Las alegorías de virtud de la prudencia están relacionadas con las facultades que intervienen en el acto de la toma de decisiones. Estas son la memoria, la

inteligencia y la previsión o providencia desde los tiempos sobre los que se actúa: presente, pasado y futuro. Tiene su origen en la tradición clásica conservada y amplificado por la Teología cristiana, que acabó haciendo de la prudencia una de las virtudes cardinales como figura en el cuadro de Tiziano.

Panofsky señala que se trata de una representación tricéfala en la que aparece como figura central un hombre maduro, el mismo Tiziano, encima de la cabeza de un león, animal violento e imprevisible, que alude al presente. A su izquierda el perfil de un joven, su hijo Orazio aparece sobre la cabeza de un perro, un animal que intenta agradar, y simboliza la fidelidad. A su derecha un hombre mayor, su sobrino Marco sobre la cabeza de un lobo, un depredador de los recuerdos del pasado (Panofsky, 1955).

Se considera, dentro de las obras de Tiziano, como única, por su carácter emblemático, cargada de connotaciones filosóficas. Los tres rostros que aparecen en el cuadro invitan a una reflexión sobre el significado de las tres modalidades, el pasado el presente y el futuro todas ellas bajo la idea de la prudencia y asociando las facultades humanas en tres tiempos: la memoria que trata de evocar el pasado y aprender de él, la inteligencia que juzga el presente y la previsión que anticipa el futuro (Panofsky, 1955).



Fig. 31. Tiziano, *Alegoría de la Prudencia*. 1556.

National Gallery, Londres.

Cesare Ripa en su *Iconología*, representa La Prudencia o El Buen Consejo con una versión similar a la figura de un anciano, añadiendo los atributos tradicionales de la sabiduría, como el búho sobre un libro que sostiene en su mano derecha. En la izquierda lleva las tres cabezas, similares a las del cuadro de Tiziano, un perro, vuelto a la derecha, un lobo, vuelto a la izquierda y un león en el medio, todas ellas unidas por un solo cuello. Otros símbolos egipcios están presentes como alusivos a la prudencia: un corazón colgado de una cadena, y las tres cabezas de animales, en ubicación similar a la que utiliza Tiziano en su cuadro. Igualmente significa las tres formas principales del tiempo, presente, pasado y futuro. Ripa se inspira en el texto de Pierio Valeriano Bolzani (1477-1558), autor de una serie de grabados con jeroglíficos (*Hieroglífica*, 1550), corroborando el interés por las imágenes egipcias especialmente atractivas en Europa a finales del siglo XV. Entre sus imágenes, destaca el Buen Consejo como uno de los principales valores del ser humano (Ripa, 2007).



Fig. 32. Cesare Ripa, *Alegoría del buen consejo*. 1643.

Otra obra sobre el paso del tiempo, es el cuadro de Giorgione, una obra excepcional por su aportación a la metáfora de la edad en la pintura renacentista. Giorgione (1447-1510) es un pintor veneciano del que se conocen pocas obras y poco de su vida, salvo que fue corta, pues murió a los treinta y tres años víctima de la peste. Residió en Venecia dedicado a perfeccionar su arte.

En su cuadro *Las tres edades del hombre* (fig. 33), probablemente una de las últimas obras del pintor, presenta el paso del tiempo personificado en tres momentos: juventud, madurez y ancianidad. Giorgione propone en este cuadro una meditación sobre los tres momentos de la edad.

Por primera vez, encontramos a Giorgione en uno de esos temas llamados «conversacionales» en los que un grupo de personas —generalmente tres— están unidos por un motivo musical o de cualquier otra naturaleza, trasmitiendo un momento de intensidad compartida.

Los tres personajes del cuadro, uno joven otro maduro y otro anciano, pueden identificarse alegóricamente a las tres edades del hombre, unidos metafóricamente por la reflexión y la sabiduría. En el cuadro Giorgione muestra como se camina hacia la vejez, utilizando una simbología propia de los tres momentos o tres edades del ser humano.

El anciano vuelve su cabeza al observador con un gesto pensativo, que expresa con su ceño fruncido. Las arrugas incipientes en su frente y en su cráneo sobredimensionado pretenden simbolizar acumulación de conocimientos y experiencia: una cabeza que permite evocar la idea platónica de la división del cuerpo humano, que situaba el alma racional en el cerebro donde reside la razón y la sabiduría.

El anciano situado en primer plano, parece indiferente al resto de lo que ocurre en la escena. El adolescente a la izquierda con una barba incipiente y con un gesto didáctico en su dedo parece sostener una conversación con el más joven que, en el centro, sostiene un papel en la mano aceptando las enseñanzas del adolescente. Un dialogo entre ambos que el hombre mayor parece haber superado.



Fig. 33. Giorgione, *Las tres edades del hombre*. 1510.

Palazzo Pitti, Florencia.

A la iconografía de las tres edades, Valentin de Boulogne (1591-1632) considerado el *caravaggista* francés, le añade una cuarta figura en primer plano: un niño dejando escapar un pájaro de la jaula que aparece vacía. En este cuadro *Las cuatro edades del hombre* (fig. 34), Boulogne coloca las figuras de manera geométrica y cada una representa los valores propios de cada edad. En el centro, el niño dejando volar al pájaro queriendo transmitir la idea de libertad y esperanza. La juventud a la izquierda con el joven tañendo un laúd, un símbolo del placer y disfrute. La edad adulta en la figura de la izquierda vestida con la armadura signo de actividad en batallas, sujeta lo que puede ser un texto militar.

La vejez representada por el anciano, situado en el centro, delante de unas monedas y un vaso de cristal en la mano, quizá como símbolo de la fragilidad de la vida.



Fig. 34. Valentín de Boulogne, *Las cuatro edades del hombre*. 1627.

National Gallery, Londres.

Podemos reflexionar, al hilo de estas representaciones, que en la órbita del mundo masculino gira en torno a la juventud, la madurez y la vejez, en un traspaso de una edad a otra de cualidades en las que no se advierte ningún signo de decaimiento mental espiritual o de deterioro de su virilidad. El paso del tiempo al llegar a la versión «tres edades» confirma nuestra tesis de las diferencias de género. El tiempo, como venimos mencionando, no pasa igual para el hombre que para la mujer. Este tema es probablemente el que contiene un lenguaje pictórico más cargado de simbología diferenciada y discriminatoria cuando se representa en la mujer mayor frente a su oponente de la misma edad.

Marietta Robusti (1530-1560) recoge la idea del paso del tiempo en una versión diferente a las señaladas, centrándose en dos figuras, un anciano y un niño en un cuadro

titulado *Retrato de un joven con un anciano* (fig. 35). En esta obra la infancia está representada por un joven que mira al observador, mientras que el anciano con una mirada oscura y encorvado con expresión taciturna, al parecer sumido en una profunda reflexión sobre el paso del tiempo del que el único testigo es el joven. Entre ambas imágenes aparentemente no existe ninguna relación, aunque es posible encontrar en la figura del anciano el respeto hacia su padre Jacopo Robusti, conocido como Tintoretto y también reminiscencias a la infancia de Marietta Robusti.

Marietta nació y vivió en Venecia, siendo la mayor de siete hermanos hijos del famoso pintor Tintoretto. Siguiendo las convenciones de su época que relegaban a las mujeres al mundo privado, la formación en el mundo del arte de Marietta, consistió en colaborar en el taller de su padre participando en la realización de sus cuadros. Su biógrafo Carlo Ridolfi describe su vida aprendiendo a pintar sobre sus rodillas y vistiendo de pequeña como un niño; así podía acompañar a su padre Jacopo y pintar en su estudio (Ridolfi, 1984).

Sus retratos le aportaron éxito y fama hacia 1580, de manera que en los círculos aristocráticos se puso de moda posar para «La Tintoretta» especializándose Marietta en el género del retrato.

El trabajo junto a su padre durante años, hace difícil identificarla hasta que, en 1920, gracias a la «M» de Marietta se descubrió su autoría después de haberlo atribuido siempre a su padre. Se cuenta que esta pintora cayó en el olvido después de su muerte hasta que los académicos en 1920 le atribuyeran el mencionado cuadro.



Fig. 35. Marietta Robusti, *Retrato de un joven con un anciano*, ca. 1585

Kunsthistorisches Museum, Viena.

En el siglo XVI, aparecen representaciones iconográficas de la doble escalera que suele repetirse en estampas con un puente escalonado donde cada peldaño equivale a un decenio de la vida en una representación. Se puede identificar por el simbolismo animal, vegetal o por la vestimenta, según sea su procedencia geográfica.

Esta simbología opera su vez, como un sistema de códigos indicativos de las diferencias asociadas a cada sexo. A diferencia de las representaciones de la danza de la muerte, estas láminas desarrollan lo que podríamos definir como la imagen de una vida plena, donde la muerte llega de una forma natural al final del transcurso vital.

Tenemos dos representaciones que siguen este sistema de códigos. Son los grabados de Breu y de Bertelli, ambas pertenecientes al siglo XVI, vemos que, en la representación pictórica de las edades de la vida de la mujer, Bertelli nos ofrece una versión del paso del tiempo más trágica que en el caso de los hombres de Breu.

En 1540, el pintor alemán Jörg Breu (1510-1547), publica las diez edades del hombre, uno de los primeros grabados que muestran las etapas de la vida, utilizando el recuso mencionado de la doble escalera. Para Breu, cada escalón de la vida implica superioridad mostrando su capacidad de reflexionar en la madurez, una vez superada la juventud, una cualidad que adquiere su máxima expresión cuando aparece en la cumbre de su vida con un documento en sus manos. La muerte corporal no se manifiesta y aparentemente convertida en cadáver, aparece con dos ataúdes discretamente colocados debajo del último peldaño. Las escenas bajo los arcos centrales acentúan las diferencias entre alegorías de la vida femenina y la masculina. En el caso de la representación de la vida del hombre debajo del arco central una escena gloriosa de la figura divina adorada por sus fieles, mientras que en el de la vida de la mujer, aparece la muerte en una escena tremendista acompañada de ángeles y demonios.

Breu representa en dos sentidos, ascendente y descendente, la transición de la vida desde la cuna hasta la tumba. En las etapas de la vida masculina, según este grabado, su distribución nos envía un mensaje ajeno al deterioro del cuerpo que no representa bajando la escalera sino acompañadas de banderas, de espadas, y con un arco en su adolescencia como símbolo de valor en sus batallas. El hombre llega a la cumbre de su madurez con su cabeza coronada, leyendo el documento que tiene entre sus manos, dando la espalda a la muerte, ignorando su presencia, aunque ella aparezca presionándolo con un arco mortífero.

En el primer escalón después de su máximo esplendor, el hombre envejece gradualmente, adoptando alternativamente la figura de un sabio griego, con el atuendo y la aureola de la sabiduría en sus cabellos y en la barba, que encontramos en las obras renacentistas. Es un proceso acumulativo de valor y conocimientos. El resto de las imágenes tratan de mostrar el abandono de actividades de la juventud o de la madurez, que suavemente se reemplaza por la reflexión, descansando la cabeza en una mano, apoyándose en un bastón e inclinando levemente su cuerpo. Las figuras alegóricas debajo de cada escalón un cabrito, un león, o un caballo aparecen en las primeras etapas previsiblemente asociadas a la fuerza o el valor y lo que parece un zorro en el centro, vinculado la astucia. El resto de animales que acompañan el descenso, aparecen también como decaídas, y al final el burro cuando la sabiduría ha desaparecido.

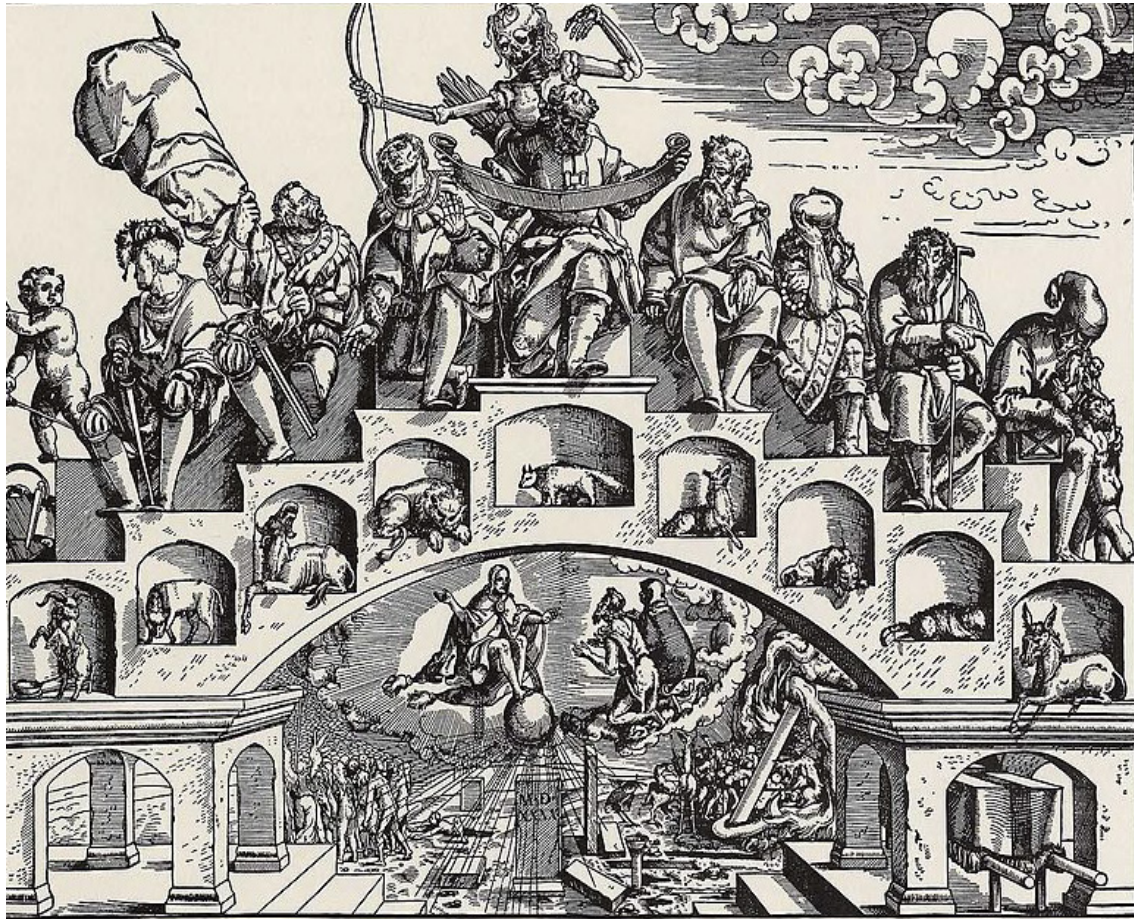


Fig. 36. Jörg Breu el Joven, *Etapas de la vida del hombre*. 1540.

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg.

En el caso de la representación de las edades de la mujer, el grabador italiano Cristofano Bertelli (1525-1580), utiliza la misma iconografía de la doble escalera, situando en una posición central y debajo del arco, el esqueleto de la muerte. La representación de Bertelli subraya las etapas de la vida femenina, destacando su ascenso en la adolescencia, seguida de la maternidad, continuando con su plenitud, como matrona triunfante, al esgrimir una palma en la mano como signo de victoria, una imagen similar a la que utiliza Ripa en su *Iconología* (2007), cuando representa la alegoría de la belleza femenina (fig. 2).

A partir de la mitad de la vida el cuerpo femenino se va encorvando, las figuras van cubriendo su cabeza y en el peldaño final, la mujer se asienta sobre su propio féretro.



Fig. 37. Cristofano Bertelli, *Las etapas de la vida femenina*. 1582.

Morgana Edizioni, 2001, Florencia.

Estas nueve figuras femeninas acompañadas de nueve pájaros, con significados diferentes en cada escalón, vinculando las edades de la mujer con el *memento mori*, el término latino que significa «recuerda que morirás» una alegoría de la muerte situada en el centro a la entrada de una cueva. Ante esta entrada, un ángel y un demonio sujetan las almas que van al cielo o al infierno. La representación de las etapas finales de la vida femenina adquiere un tinte dramático y atemorizador con una alegoría de la muerte alada, y un ángel y un demonio disputándose la posesión de su alma para salvarla y llevarla al cielo o para condenarla al infierno.

La recuperación del tema de la muerte no es casual, sino debida a la popularidad de las imágenes de las edades de la vida y las danzas macabras. La temática del paso del tiempo en su relación con la muerte aparece con más frecuencia cuando se trata de la vida femenina y así se ve en los cuadros de Hans Baldung Grien (1541-1545), el pintor alemán que más representaciones realizó de este tema. Sus versiones de las edades de la mujer, o etapas de la vida femenina, se expresan de una manera secuencial que irreversiblemente terminan en la muerte.

Hans Baldung Grien, se adhirió a la Reforma Protestante, se interesó por la alquimia y estuvo obsesionado con el pecado, la brujería y la muerte a lo largo de su vida. No en vano, muchas de sus obras derivaron hacia temas de un cierto macabrisimo similar al de Grünewald, otro pintor alemán que se caracteriza por sus obras relacionadas con la muerte. Tanto las obras de Baldung Grien como las de Grünewald, se enmarcan dentro del estilo expresionista alemán de comienzos del siglo XVI. Sus retratos poseen las características brutalmente acentuadas en una interpretación humanista de los temas religiosos.

En las representaciones de las edades de la vida de las mujeres Baldung Grien no invitan a la meditación sobre el fin de la vida. La huida del tiempo, la vejez de los seres humanos está continuamente presente en el espíritu de Baldung Grien. El Museo del Prado posee dos pinturas importantes opuestas y a la vez complementarias. Una es *Las tres edades y la muerte*, y otra *Las Tres Gracias o la Armonía* que representa el esplendor de la juventud. Ambas piezas tienen las mismas medidas y probablemente componen un todo iconográfico y por su emparejamiento, invitan al espectador a una reflexión sobre lo efímero de la belleza, de la vida y sus placeres.

El tiempo se convierte en una amenaza y Grien utiliza un estilo realista la carne joven frente a los huesos del cuerpo esquelético de la vejez en anticipación de la muerte.

Las tres edades y la muerte (fig. 38) responde a la tradición protestante según la cual después de la muerte corporal y física existe la Resurrección sin el paso por el Purgatorio, destino expiatorio temporal para los pecadores, aquí presente en una esquina del cuadro como una nube de esperanza. Baldung Grien nos hace ver en este cuadro el lado más oscuro de la carne, la íntima presencia de la muerte y como el tiempo causa estragos en el cuerpo femenino. Señala las tres edades desde la infancia a la mujer joven, que aparece con una mirada inquieta, ligeramente vestida y con su ropa retenida por la figura de la segunda edad. La mujer madura aparece ya con signos de vejez en su cuerpo, en su rostro y en sus cabellos grises. En este cuadro, Baldung Grien acerca la sexualidad de la mujer joven al horror de la muerte. Todo está enfocado en torno a estas dos figuras expuestas a ser arrastradas por la muerte, que aparece representada por una figura esquelética, calva, desdentada, con un reloj de arena en la mano, símbolo del paso del tiempo y la lanza rota de la muerte, en vez de la guadaña. De su pubis parecen salir unos gusanos, símbolo repulsivo de su infertilidad.

A los pies de las tres figuras del cuadro *Las tres edades y la muerte* hay una lechuza, que desde los griegos le atribuyen sabiduría y puede ser una advertencia sabia sobre la muerte. Detrás, el jardín paradisiaco ha sido reemplazado por casas incandescentes y ruinas, un paisaje que parece ser el de después de una batalla, bajo la luz exangüe de la luna, con el árbol seco sustituido por uno cuajado de ramas verdes.

En el cuadro de Baldung Grien *La Armonía*, el laúd en la mano de una de ellas, alude a la idea de que estas mujeres formaban parte del cortejo de Venus. El libro que sostienen las otras dos podría ser una alegoría al *Libro de la vida* en el que las diosas han dejado inscrita la fortuna de los hombres. El emparejamiento de ambos cuadros responde a la intención inspirar amor, belleza y el goce de la vida, en *La Armonía*, frente a *Tres Edades y la Muerte*, una meditación sobre la noche, el destino y la muerte.



Fig. 38. Hans Baldung Grien, *Las tres edades y la muerte* 1541-1544

y *Las tres gracias o la Armonía*.

Museo del Prado, Madrid.

En otra obra del mismo autor, *Las siete edades de la mujer* (fig. 39), fechada en 1544, el paso del tiempo actúa dramática y gradualmente sobre el cuerpo de la mujer privándola de sus atributos de belleza a la vez que va perdiendo las connotaciones de fecundidad. El color de los mantos se oscurece como el de la hierba a sus pies, desaparece la vegetación y la gracia elegante se sustituye por la pesada imagen de la última figura.

Como en el cuadro anterior, el entrelazado de las seis figuras anticipa su destino final: la muerte.

La vida femenina es una versión distribuida secuencialmente en siete etapas. De manera que la mujer, en su tránsito de la adolescencia a la vejez, es abandonada sucesivamente por la belleza y la sexualidad en un correlato exclusivo del género femenino. En este mismo sistema no existen representaciones tan expresivas como las de Baldung Grien en las que los hombres se vieran tan dramáticamente despojados de su virilidad en la misma forma que la mujer de su feminidad.

En estas imágenes el cuerpo de la mujer se penaliza doblemente por ser viejo en sus rasgos físicos, que afean su rostro, y por considerarse inútil como cuerpo infecundo. Según Margaret Moorman a través de las imágenes de Baldung Grien se detecta una tensión en su tratamiento del desnudo en que mezcla el erotismo con la admiración y un cierto cinismo, mientras que ofrece una fascinación sensual y terrena en sus numerosas imágenes, indica que esa sensualidad no tiene otro propósito que controlar el poder sobre los hombres (Moorman 2004).

Por nuestra parte creemos que a través de la idea de un proceso secuencial en etapas la pintura nos devuelve fragmentado el cuerpo femenino desnudo en el que son más fáciles de reconocer los rasgos de la vejez y no como un devenir de la vida humana. El cuerpo es una categoría estable que reúne lo sexual y lo reproductivo. Cuando se fragmenta se intenta desplazar la mirada erótica y dirigirla hacia el fatalismo causado por la pérdida juventud. En estos cuadros, vemos como la presencia de la muerte tiende a ser a la vez más dramática y más femenina.

Aunque en la tradición cristiana ante la muerte mayor es y mujeres son igualmente pecadores, parece que es la mujer la que va adquiriendo cada vez más protagonismo como símbolo de enlace entre lo humano y la muerte.



Fig. 39. Hans Baldung Grien, *Las siete edades de la mujer*. 1544.

Museo de Bellas Artes de Leipzig.

La imagen femenina de la muerte.

El desenfreno y la muerte son dos gentiles muchachas,
Y la caja y la alcoba en blasfemias fecundas
Te ofrecen por turno, cual dos buenas hermanas,
Terribles placeres y horribles dulzuras.

BAUDELAIRE

La necesidad de abordar distintos planteamientos sobre la vejez tiene en Minois una importante aportación al abrir una línea narrativa en su *Historia de la vejez*. El autor reconoce la dificultad de deshacer las contradicciones entre la imagen teórica de la vejez y el papel desempeñado por ancianos y ancianas en el mundo de la sociedad, la economía, la política y el arte. La vejez implica un estado de ánimo que refleja tanto las condiciones físicas y mentales de las personas como el resultado de su experiencia vital y las circunstancias que les rodean. Para los seres humanos lo más trascendente es su relación con los sentimientos generados ante su propio envejecimiento debido a la anticipación del final de la vida. De ahí que generación tras generación se desarrolle un miedo inevitable a la muerte (Minois, 1989).

Respecto a imagen femenina de la muerte, según G  thke no hay una conclusión específica por su fuerte anclaje en cada cultura, época y lenguaje. Este autor señala que en sus dos alternativas, femenina y masculina, el esqueleto sirvió como facilitador de una versión asexual de la muerte, si bien en los textos alusivos a este tema, dependía de una mutación semántica: en las lenguas romances la tendencia era nombrarla en femenina, mientras que en las germánicas, era en masculino (G  thke, 1999).

En la iconografía, se llega a una feminización identificable durante siglos que fue desarrollándose paulatinamente, adoptando formas diversas que oscilaban desde un esqueleto con ropaje hecho jirones, hasta un cuerpo con signos de descomposición. Existen imágenes aparentemente suavizadoras de escenas mortuorias que responden a un objetivo de dignificar y humanizar la muerte como elemento póstumo precedido de la vejez. Sin embargo, cabe otro análisis según el cual, y tal como muestra la iconografía mortuoria, ese intento finalmente desembocará en atribuir a la muerte los rasgos más macabros cuando aparece representada por el esqueleto.

Hasta que la alegoría de la muerte adquiere un carácter reconociblemente femenino han tenido que pasar siglos de tradición en la que el esqueleto no tenía una identidad con un género definido.

En el ámbito religioso, durante la Edad Media y parte del Renacimiento, la tradición cristiana representa la muerte con carácter femenino a partir del relato bíblico de la expulsión del Paraíso, responsabilizando a Eva de empujar a Adán a cometer el pecado de comer la fruta prohibida cuyo castigo era la muerte.

En el arte pictórico, la muerte ha sido una de las manifestaciones más celebradas desde la Antigüedad, empezando por el género llamado *macabro*. Morir, era un hecho cotidiano y habitual; los artistas no necesitaban recurrir a alegorías o símbolos como sucedía con lo misterioso o lo moral. El mejor referente era la propia realidad, se pintaba lo que se veía. Las imágenes de lo macabro tuvieron sus primeras manifestaciones literarias en Italia, en *El triunfo de la Muerte*, un poema de Petrarca escrito hacia 1369. El poeta derribe cómo la Muerte triunfa sobre su amada Laura, quien en 1348 fue víctima de la peste negra. Petrarca describe el personaje de la Muerte como una mujer iracunda envuelta en negros ropajes que se ufana de ser importuna y fiera, y se muestra indiferente a los ruegos de los que van a morir. Este es un primer paso literario a la feminización de la muerte.

Entre las representaciones de la muerte, las llamadas *Triunfo de la Muerte* (fig. 40) que evocan su carácter femenino, tienen una de sus primeras manifestaciones en la obra del pintor Buonamico Buffamalcio, situada en el cementerio de Pisa que data entre 1336-1341. La escena está fragmentada en diversos temas, el grotesco, el cómico y el sentido del disfrute. Las damas y los caballeros elegantemente vestidos, se divierten con libros y música en un campo de naranjos mientras del aire descende una anciana de capa negra, cabellos sueltos y ojos desorbitados, empuñando una guadaña. Sus pies terminan en garras.

Un texto advierte que ni sabiduría, riqueza, nobleza o proeza alguna, lograrán protegerlos de los golpes de la muerte, porque se han complacido más en las cosas mundanas que en las de Dios. Es en este momento cuando la muerte se presenta como conquistadora frente a los desatinos de los vivos.



Fig. 40. Buonamico Buffalmacco, *Triunfo de la Muerte*. ca. 1336-1341.

Detalle del fresco del cementerio de Pisa

La belleza topa con la muerte cuando lo bello está en camino de alcanzar su plenitud y se erige como un obstáculo perverso que obliga a tomar conciencia de que la finalidad del cuerpo es su extinción, uno de los motivos que protagonizaron las Danzas de la Muerte en las que encontramos una de las raíces culturales por las que la muerte va adquiriendo signos femeninos y va apareciendo frecuentemente con atuendos y adornos de mujer. Al principio, las Danzas de la Muerte solo representaban esqueletos no necesariamente masculinos, después aparecen los femeninos (Huizinga, 2012, p. 207):

En la danza macabra de las mujeres surge de nuevo y prontamente el elemento sensual, que ya impregnaba el tema de las lamentaciones por la belleza que se convierte en podredumbre.

Los hombres se definen en relación con su status y ocupación en la vida pública, por ejemplo, un emperador, un clérigo, un usurero o un trabajador. Las mujeres, tal como figura en el manuscrito *La danza de la muerte de las mujeres*, en sus danzas macabras, en lugar de representarlas pertenecientes a distinta condición social, como se hacía con los hombres, se las personifica en varias etapas de la vida: doncella, amada, novia, recién casada, embarazada, o se identifican según su situación en diferentes situaciones, desde una virgen, una enamorada, una monja o una mujer casada.

El siguiente ejemplo muestra la relación de las mujeres con la muerte. Observamos en este grabado que las mujeres parecen expresar cierta resistencia a danzar con los esqueletos, como parece por la expresión de sus rostros y el lenguaje corporal. Los esqueletos danzan y ríen presentando ciertos rasgos femeninos.



Fig. 41. Hans Holbein, *La danza de la muerte de las mujeres*. ca. 1538.

En otra imagen aparece la imagen de una mujer vieja con la constante presencia de los esqueletos protagonistas de su obra. En la descripción de esta lámina, los editores Juan Barja y Juan Calatrava, citan a la anciana representada por Holbein en su grabado de la Danza de la Muerte (Holbein, 2008, p. 84):

Con un rosario en la mano y el bastón cogido con la otra una anciana vencida por los años avanza por un camino pedregoso, va siguiendo los pasos de la Muerte, caminado al sonido de su música (el esqueleto bate sus martillos sobre una especie de tabla de madera, o quizá un primitivo xilofón que podría estar hecho de huesos) Un segundo esqueleto coronado de hojas de laurel alza la mano para propinarle a la vieja el empujón definitivo (o para jalearla en su difícil avanzar renqueando hacia la meta). También aquí el reloj de arena aparece, roto sobre el suelo.



Fig. 42. Hans Holbein, *La anciana*. ca. 1538.

Según Philippe Ariès, a finales del siglo XV, los temas de la muerte se van cargando de sentido erótico. Así, las danzas macabras más antiguas apenas tocan a los vivos hasta que siglos más tarde aparecen en numerosas escenas en el arte y en la literatura en las que se asocia la muerte con el amor. En el análisis de la iconografía de la muerte, para Kenneth Clark no ha existido una época en la que la imagen de la muerte haya impresionado tanto y a tanta gente en el siglo XV. El motivo causante de tanto pavor era la corrupción de todo lo que había sido belleza humana como un valor supremo unido a la creencia en la incorruptibilidad de los cadáveres de algunos santos. Es razonable pensar que, entre otras causas, la nueva forma de pensar del humanismo renacentista centrado en la belleza del cuerpo, podría ser una forma de compensar este momento terrible de la vida de las personas, una época aún convaleciente de las pestes corrosivas del siglo XIV (Clark, 1980).

Esta asociación se deshizo posteriormente, perdió sus elementos eróticos: el muerto no causará terror, sino que será admirada por su belleza, dando lugar a la muerte romántica del siglo XVIII. Anteriormente, la muerte aparecía acompañada de cadáveres, esqueletos o calaveras. En el arte se complacía en mostrar la descomposición, los gusanos y la putrefacción (Ariès, 2011).

Estos rasgos de descomposición mortuoria, los encontramos en el siguiente cuadro anónimo titulado *Alegoría del Tiempo* (fig. 43) de mitad del siglo XVII. Se representan los restos de lo que probablemente fue una mujer de apariencia cuidada como lo muestra el pendiente de perla sostenido en su oreja y un resto de cabello trenzado. Pero lo que domina en esta obra es la evocación de belleza perdida. Esta evocación llega a inspirar horror por ojos desviados y semiabiertos, su mandíbula entreabierta y una serie de pequeños artilugios metálicos que pueden tener como función sujetar los restos carnales aun pegados a la cabeza muerta, enigmáticamente reposando sobre un libro.

Su boca desdentada es signo inequívoco de la vejez, muy frecuente en una particular iconografía de «bocas desdentadas», como una seña de identidad de un envejecimiento avanzado.

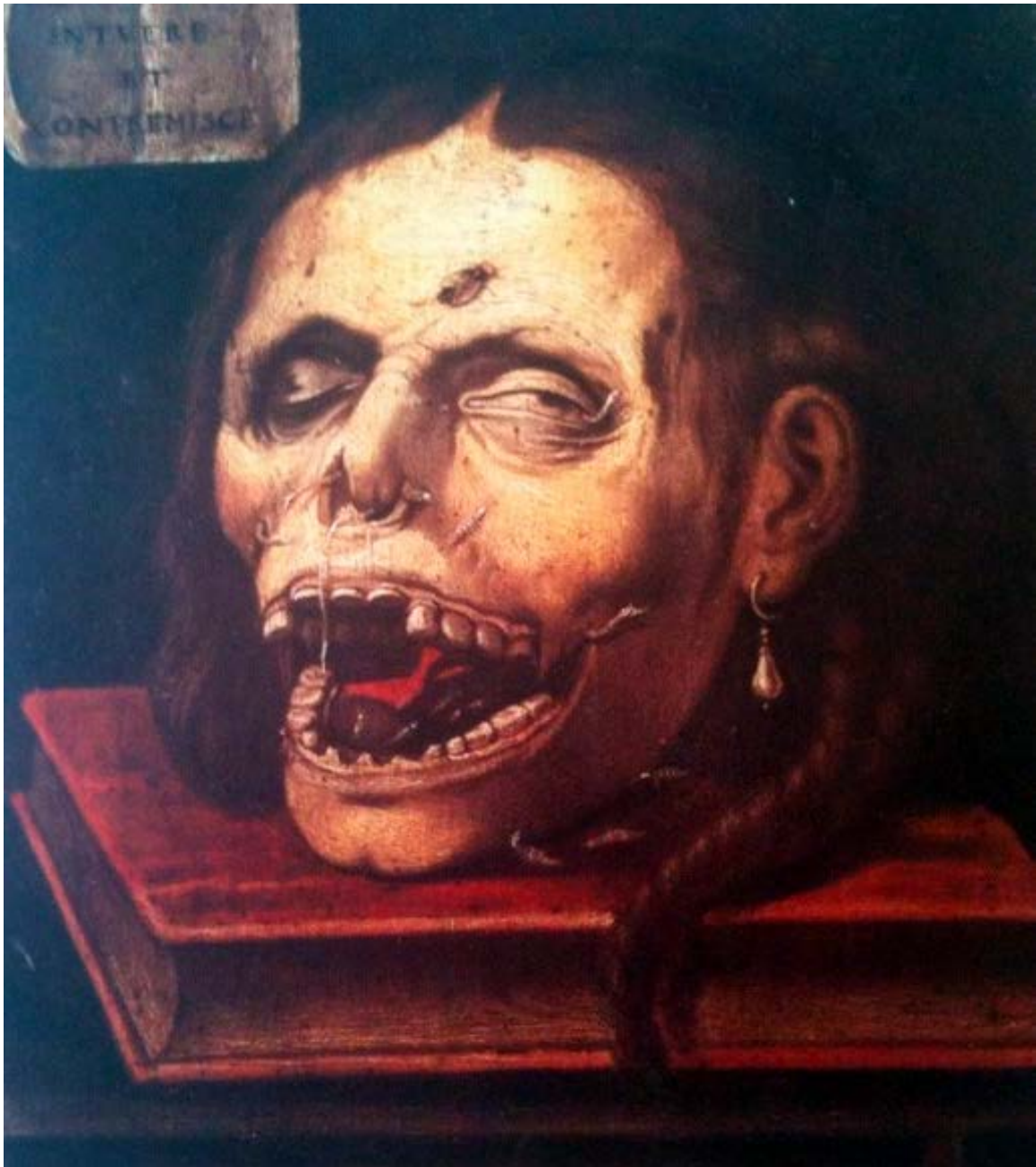


Fig. 43. Anónimo, *Alegoría del tiempo*. Mitad del siglo XVII.

Kunstmuseum, Geschen Marcella Geiger-Vifian, Berna.

Hasta el siglo XVII se respira un cierto pesimismo a pesar de los intentos de recuperación de catástrofes y guerras. Es un ambiente propicio para el reflejo en la pintura y grabados de escenas macabras con el fin moral de recordar a las poblaciones la finitud de la vida. Georges Minois en su *Historia de la vejez* nos advierte que la vejez y la muerte caminan juntas, subrayando que *una anuncia a la otra*.

Los artistas lo reflejan después de la lucha contra la vejez, y contando con un gran espíritu renovador, tratan de desplazar la imagen de la muerte a un fingido ocultamiento y el rostro de la ancianidad será... «como una máscara de la muerte» (Minois, 1989, p. 330).

Para González de Zárate, la palabra *máscara*, significa *larva*, en alusión a la traducción latina, lo que sugiere que la muerte en su más terrible estado, supone una transfiguración, una modificación que pasa del gusano a la mariposa lo que, en un contexto cristiano, significa «resurrección» (González de Zárate, 2012).

Es difícil imaginar nada parecido a *resurrección* en un cuadro en el que están presentes los gusanos y la putrefacción. En el cuadro de Matthias Grünewald (1470-1528), pintor del principio del Renacimiento holandés, contemporáneo de Durero, que se aleja de su influencia en la realización de pinturas religiosas de tonos sombríos y conceptos estéticos que se derivan del gótico, y que como hijo de su época tenía aún en su memoria, las epidemias corruptoras de la carne.

En su obra *Los amantes muertos o la lujuria* (fig. 44), aparece el envejecimiento en su vinculación con la muerte. El pintor se recrea explícitamente en el cuerpo femenino con una iconografía similar a la que utilizaría un siglo más tarde Baldung Grien en *Las tres edades y la muerte*.

Desconocemos si sirvió de inspiración a Baldung Grien, pero comparten ciertas semejanzas en el tratamiento del cuerpo femenino en su decrepitud final.

La pintura flamenca contempla expresiones con contenidos religiosos recogidos de la iconografía cristiana medieval, en la que abundan alusiones a los pecados cometidos por los humanos, o los vicios que hay que castigar, aspectos que inspiraron a artistas como Grünewald. El esqueleto femenino de Grünewald se cubre con la piel hecha jirones y muestra un vientre del que salen gusanos. También salen serpientes de los dos cuerpos, quizá como alusión al pecado en ambos. Las imágenes contienen una simbología con elementos macabros que nos remiten al cristianismo cuando condena el pecado culpable de la corrupción de la carne.

En la pintura de Matthias Grünewald, los amantes están cubiertos por la sábana mortuoria siguiendo el antiguo ritual que tradicionalmente acompaña a los enterramientos. El cubre sus genitales con la sábana y ella los suyos con un sapo, un tema común en el Medievo de representar el pecado y la lujuria. Mostrar los genitales

masculinos o femeninos, nos dice Irene Ballester Buigues se ha considerado algo pecaminoso según el cristianismo, una costumbre que se traslada a la pintura y que probablemente, en el caso de la mujer, sería una herencia del código patriarcal en la anulación del cuerpo de la mujer para negar la promiscuidad y asegurarse su descendencia garantizada (Ballester Buigues, 2012)

Grünewald expresa la idea del cristianismo en relación con la putrefacción de la carne previa a la resurrección de los muertos. Una imagen que preconiza la destrucción humana en la que pululan los gusanos. Los insectos penetran en los cuerpos, las bocas semiabiertas y la sequedad de la carne y de sus pechos flácidos, son signos característicos con los que la pintura de los siglos XV y XVI acompaña a la decrepitud femenina en la vejez.

El sapo cubriendo el órgano sexual femenino, puede, entre muchos significados, estar asociado a este animal por su humedad y viscosidad. Al parecer en la Europa del siglo XV se asoció con la magia y la brujería. Las secreciones tóxicas de los animales simbolizaban el mal demoníaco y la muerte. Los sapos, además de ser animales comunes a las brujas, se relacionaron con el inframundo, la oscuridad y el veneno. Y, por otra parte, si la rana es un símbolo de fertilidad, por su capacidad de poner huevos, su evolución en sapo y apoyado sobre el sexo femenino, le niega esta capacidad, certificando el final de su vida reproductiva.

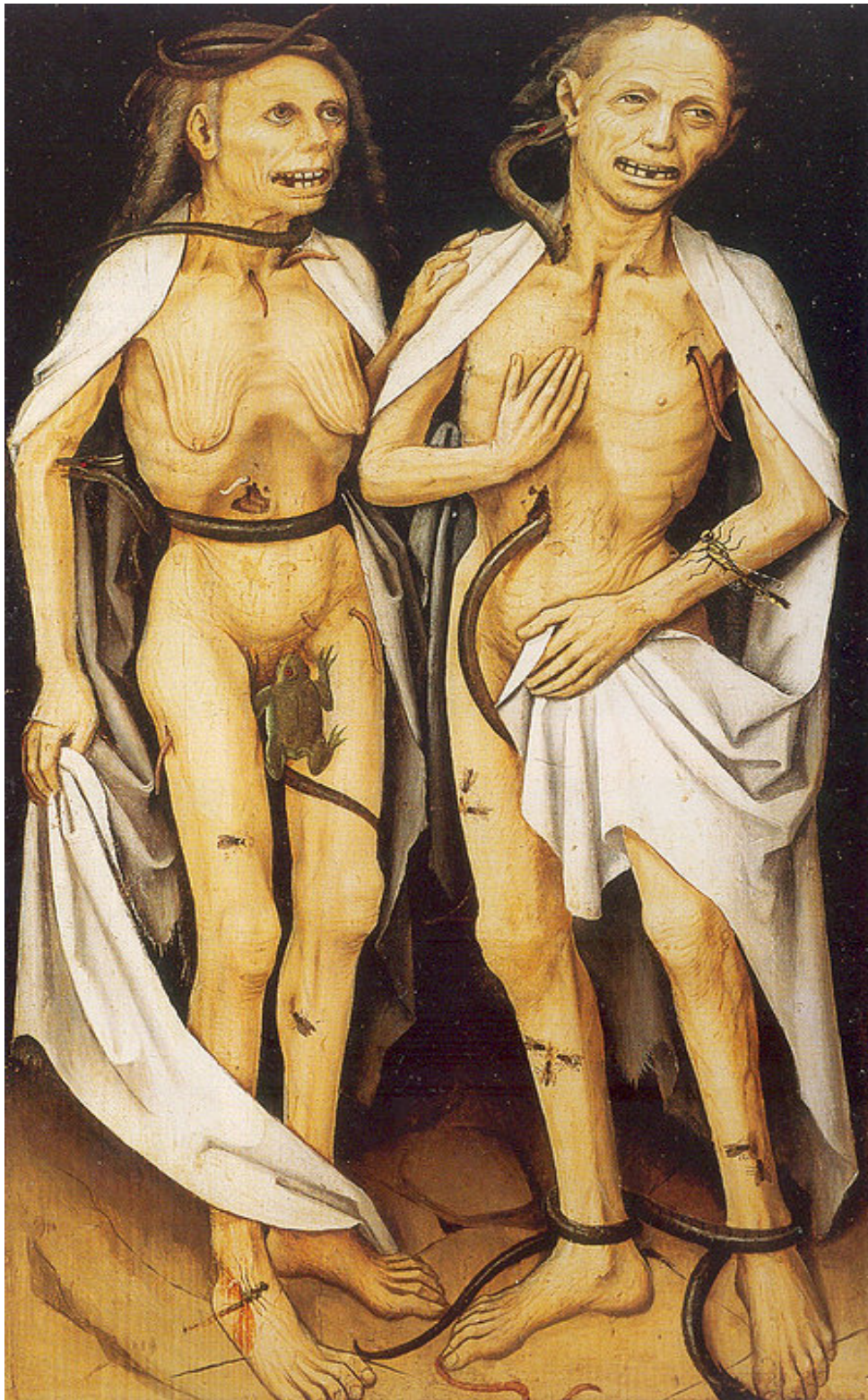


Fig. 44. Matthias Grünewald, *Los amantes muertos o la lujuria*. ca. 1470.

Musée des Beaux Arts, Estrasburgo.

Si contemplamos el cuadro de Grünewald y los anteriores de Baldung Grien nos preguntamos con Johan Huizinga ¿Qué queda de toda la belleza y la gloria humanas? (Huizinga, 2012. p. 106):

El recuerdo, un nombre. Pero la melancolía de este pensamiento no basta para satisfacer la necesidad de horror que se siente ante la muerte. Por ello miranse los hombres de aquel tiempo en un espejo, que causa un espanto más visible: la caducidad en un breve término, la corrupción del cadáver. El espíritu medieval, enemigo del mundo siempre, se encontraba a gusto entre el polvo y los gusanos.

La belleza es esencial para el arte desde los griegos hasta que el cristianismo la convierte en excitación pecaminosa. Para esta creencia, la belleza física es tentación y el erotismo, pecado. En la pintura renacentista el vínculo entre el erotismo y la vejez, únicamente entra en juego cuando se relaciona con la muerte. Como soporte a esta relación nos sirve el ejemplo del cuadro de Hans Baldung Grien, conservado en el Museo de Basilea titulado *La muerte besa a una mujer ante su tumba abierta* (fig. 45).

La muerte en este cuadro está tirando de la cabellera de la bella mujer empujándola a su tumba abierta, una imagen igualmente relacionada a los temas macabros, aunque en una versión psicológicamente más compleja, ya que el esqueleto interviene con un beso atraído por el cuerpo de una blancura de alabastro, lo que incrementa el horror de la escena. El velo de la mujer se desliza sobre su cuerpo, con el fin de atraer la mirada del observador y contrasta con la oscuridad del fondo. Pero no es fácil dilucidar si ella retiene el velo blanco para tapar su desnudez o si trata de protegerse del ataque del esqueleto. Esta representación de la muerte besando a la joven doncella puede ser un intento de suavizar su figura. Lo que domina en el cuadro de Grien es la imagen frágil de la mujer desnuda, una imagen reveladora de la oscura relación entre la sexualidad y la muerte.



Fi. 45. Hans Baldung Grien, *La muerte besa a una mujer ante su tumba abierta*. 1516-1520.

Museo de Basilea.

Dentro del tema de la feminización de la muerte, nos trasladamos al Barroco español del siglo XVII con el fin de exponer otro ejemplo, en el cuadro del sevillano, Pedro de Campobin (1605-1647) que incorpora la figura del joven galán. Al parecer, en la obra literaria de Tirso de Molina, existe una analogía con este galán y el personaje de Don Juan. Los expertos calificaron el cuadro de Campobin como auténtica metáfora del mensaje contenido en el personaje del burlador y de la atmósfera en la que se desarrolla la obra. Se retrata una juventud inconsciente, corrompida e inmoral, o depravada en las costumbres dominadas por el capricho del disfrute de la vida y del deseo, sin medir las consecuencias de sus actos, actuando con desprecio por las leyes tanto humanas como divinas.

En este cuadro la muerte se presenta al joven caballero sorprendiendo en la forma de esqueleto velado y mira con un solo ojo al espectador en un guiño de complicidad. El caballero está rodeado de objetos cargados de simbolismos alusivos a lo que la muerte le obligará a abandonar. La escena parece desarrollarse en un teatro con un diálogo mudo entre el caballero y la muerte de apariencia feminizada. Es una obra que incluye la misma iconografía y el mensaje contenido en el género *vanitas*, muy popular en el Barroco europeo y comparable en arte el español en el cuadro de Antonio de Pereda (1611-1678) *El sueño del caballero* (fig. 46) de 1650, conservado en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid

La muerte aparece en el cuadro de Campobin personalizada y feminizada en forma de esqueleto, cubierto por un velo transparente, sin otra misión aparente que mitigar su tenebrosa aparición al caballero, al que no mira. Esta figura emerge del velo negro y dirige su mirada con un solo ojo al espectador, anunciando su presencia y el comienzo de la escena. El caballero la invita gentilmente saludándola sombrero en mano. La muerte no es una aparición, no viene del más allá, entra por una puerta de madera, cercana a la mesa donde aparece todo el repertorio de objetos que el pintor ha seleccionado como signos de la vida diaria de un caballero. El laúd, los libros abiertos, su lectura inoportunamente interrumpida. El dinero, los naipes y un pistolón pueden corresponder a las hazañas caballerescas propias de la juventud que aparenta su dueño.



Fig. 46. Pedro de Campoblin, *El caballero y la muerte*. 1663.

Hospital de La Caridad, Sevilla.

En el siglo XX, Joseph John Campbell historiador y mitólogo estadounidense, relacionó las más tempranas representaciones de la feminización de la muerte con la mitología. Emerge así el primitivo andrógino del cuerpo de Eva del que la cultura de la muerte va borrando todos los signos de belleza.

En la lámina recogida por J. Campbell en un texto *La imagen del mito* lo masculino aparece herido por la flecha de Mercurio como la representación andrógina del vínculo; en ella es posible encontrar una posible alusión a la vinculación de lo femenino con la muerte, en la calavera que domina la escena junto a la imagen de la mujer viva y yaciente señalando al pequeño monumento mortuario (Campbell, 2012).

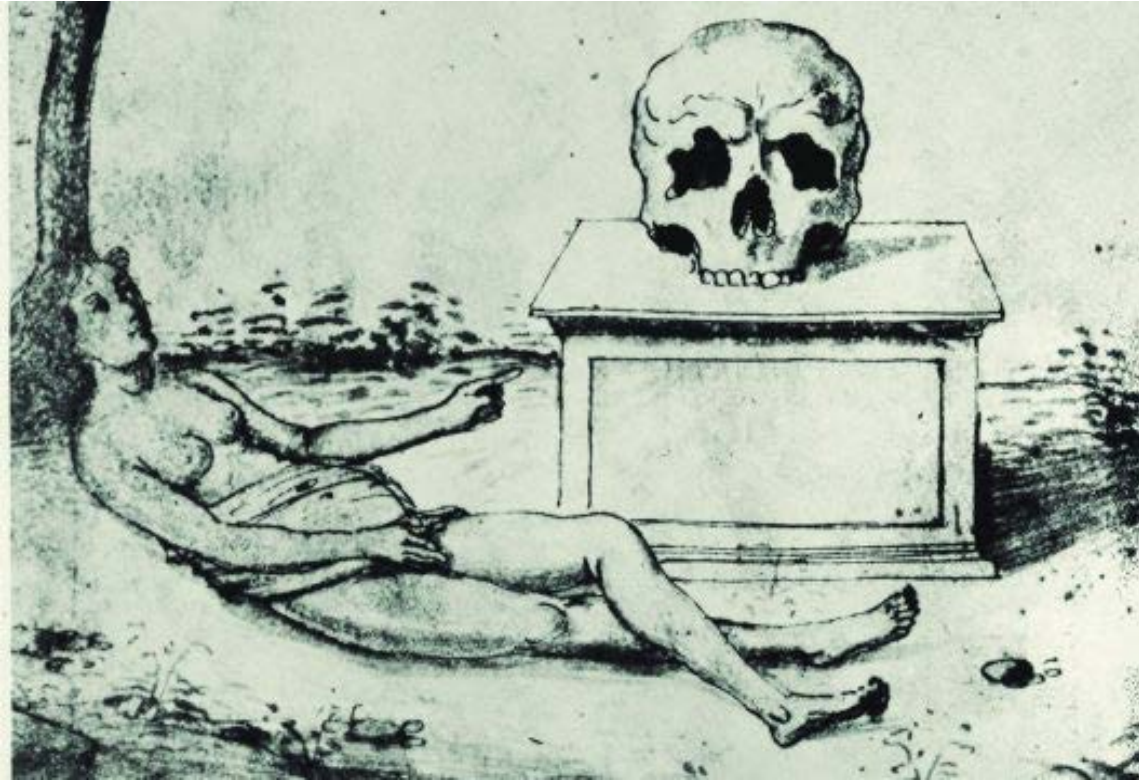


Fig. 47. Lámina representando el aspecto femenino primordial bajo el influjo de la
aprehensión de la muerte.

Ocultar la vejez femenina.

Las representaciones de las mujeres apuntaban en la Edad Moderna a un modelo de comportamiento femenino inspirado en escenas e imágenes de la Virgen María con la intención de transmitir valores como serenidad, belleza, dedicación o sumisión.

La Virgen María nunca aparece como una mujer mayor renunciando al envejecimiento. El Renacimiento italiano coincide con el arte flamenco en numerosas obras alusivas a los descendimientos o crucifixiones que revelan igualmente un alejamiento de la vejez en los relatos bíblicos, por motivos religioso o de respeto místico.

La vida de la Virgen María, según María Ángeles Durán, no ofrece desencuentros ni contradicciones. Este argumento lo encontramos en su trabajo *El dolor, la muerte y la memoria*. Toda la vida de la Virgen María es un reflejo de la vida de su hijo Jesús y tanto el gozo como el dolor no tienen origen propio. Para Durán la vida de María es un eco de la vida de su hijo. No es una mujer como las demás, por tanto, no entra en el rango de las pecadoras. Se eliminan los eslabones que entorpecen esta atribución como pecadora, se consagra la aceptación de la virginidad de María que concibió a su hijo *sin pecado* (Durán, 2003).

Este contraste entre María y el resto de las mujeres se hace más acusado en relación con la vejez y la muerte. No hay deterioro en su vida. La incorruptibilidad de los cuerpos adquiere una valoración extraordinaria en el caso de la Virgen María que a través del ascenso a los cielos pudo liberarse de la corrupción terrena. Por otra parte, no son desdeñables las enseñanzas de la Biblia que propugnaban la liberación de la corrupción de la carne para participar en gloriosa libertad de los hijos de Dios.

No existe la vejez en las imágenes de la Virgen María. En las escenas de la muerte de Jesús, ella se mantiene con el mismo aspecto que en las escenas de su nacimiento. En esta carencia de vejez, no es una excepción cuando aparece en la muerte de Jesús. La apariencia de la Virgen en distintas representaciones de descendimientos y crucifixiones, es mucho más juvenil que lo que correspondería a la edad biológica que debería tener. La juventud de la Virgen está tan interiorizada que resalta de la misma manera tanto al comienzo como al fin de su vida y es una forma de representar su pureza.

En las escenas de mayor poder emotivo vinculadas a la muerte de Jesús, en las representaciones de *crucifixiones*, *enterramientos* y *descendimientos*, el personaje de María es de una gran importancia, además de una gran belleza.

En ellas dominan las expresiones de abandono ante el dolor de la muerte de Jesús, y en todas ellas los artistas han eliminado cualquier atisbo de realismo respecto a la edad de la Virgen.



Fig. 48. Van der Weiden,
*El descendimiento de la
cruz*. 1436.

Museo del Prado, Madrid.
Detalle del cuadro

Matthias Grünewald,
La crucifixión. 1516.

Musée d'Unterlinden
Colman.
Detalle del cuadro

Bronzino,
*Lamentación sobre Cristo
muerto*. 1540-1545.

Musée des Beaux Arts,
Besançon.
Detalle del cuadro

El tema de la edad de la Virgen en sus representaciones pictóricas vuelve a plantearse en el momento de la Asunción. Es un fenómeno difícil de definir, ya que a veces aparece como una *madonna* y en otras con un aspecto aun más juvenil, en una solución no comprometida con la tradición y ortodoxia católica, que se resuelve con la idea de que María fue llevada al Paraíso en cuerpo y alma (Duran, 2003).

En la iconografía de la muerte de la Virgen la edad es un tema confuso. Según algunos expertos no existe una imagen antes del siglo X. El término utilizado generalmente es el de «dormición» para evitar el dramatismo de la palabra «muerte», utilizado por Caravaggio en 1606, en una imagen marcadamente cargada de fuerza dramática.

Otro ejemplo de la semántica suavizadora, es el uso del término «tránsito» utilizado en el cuadro de Andrea Mantegna (1431-1506). En esta pintura, como en otras representaciones más antiguas, no hay trazas de su edad.

María «transita» hacia la muerte rodeada de santos y apóstoles que llevan en sus manos cirios, palmas, un incensario en para rendirle homenaje.



Fig. 49. Andrea Mantegna, *El tránsito de la Virgen*. 1462-1464.

Museo del Prado, Madrid.

En la iconografía cristiana aparecen los temas de la vejez y la equiparación de la mujer anciana con las fuerzas del mal. Esta imagen está presente en el arte religioso desde los siglos XIV y XV como un rasgo que deja a la mujer anciana vulnerable y sometida a un futuro oscuro y peligroso. De este proceso únicamente se exime a la Virgen María.

María sufre un proceso de idealización, mientras que el común de las mujeres están asociadas a Eva y por lo tanto supeditadas a la enfermedad y a la vejez. Se va ampliando la diferencia entre el bien y el mal y ello culmina en las imágenes que diferencian entre la Muerte y la Vida, los Vicios y las Virtudes, o el Alma y el Cuerpo (Grössinger, 1997).

En la tradición cristiana, y a la luz del Nuevo Testamento, María es la nueva mujer aliada de Dios para salvar a la humanidad y luchar contra el espíritu del mal. El mal queda personificado en Eva como símbolo de la seducción y la tentación, como rasgos de la debilidad espiritual de las mujeres y de la primacía del hombre. La mujer es la que trae el mal y la que incita al hombre al pecado. Los autores eclesiásticos no se recatan en manifestar su pésima opinión sobre las mujeres a la que consideran un ser inferior y voluble. De esta manera se acepta sin problemas que los hombres tuvieran su origen en la mujer y vienen al mundo de una manera *violenta y sucia*. Si el cuerpo de Cristo se había convertido en cenizas, según la tradición cristiana la Inmaculada Concepción, a su muerte debería absolver el pecado original desde un principio y aunque los teólogos estaban convencidos de sus argumentos, no osaban exponerlos al pueblo común. La vida entera estaba tan inmersa en la religión que la diferencia entre lo sagrado y lo profano amenazaba con borrarse. En la vida diaria la posición de las mujeres se hace más débil. A medida que la misoginia se fortalece se trata de resolver este debate por medio de la tradición cristiana, que asocia a la mujer con la carne como tentación material y al hombre con el espíritu, que se resiste a caer en el pecado (Huizinga, 2012).

Estas ideas tienen una gran difusión en las representaciones pictóricas en las que ineludiblemente se incluye una alusión a la serpiente bíblica del paraíso que tentó a Eva a probar el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, sabiendo que ello causaría su perdición. También en la figura de María Magdalena, en su perfil como pecadora se reúnen las características de Eva expulsada del Paraíso. Caroline Walker Bynum afirma que las connotaciones que recaen sobre el cuerpo de la mujer, son propias del trato misógino de la Iglesia, ya que ambas ponen en peligro la salvación del hombre (Walker Bynum, 1990).

La obra de Tiziano de 1550 ofrece la versión cristiana de la relación entre el primer hombre y la primera mujer. La escena del cuadro de Tiziano sigue la narración del Antiguo Testamento (*Génesis* 3, 1-6) sobre la caída del hombre. El tema bíblico está representado de forma convencional. Adán y Eva situados delante del árbol de la ciencia del bien y del mal, un árbol que se recorta contra un paisaje azulado y con la serpiente, ofreciendo el fruto prohibido a Eva. Antes de incumplir el mandato de Dios, Adán y Eva, aparecen desnudos en el paraíso. Tiziano incluye en la escena animales y figuras antropomórficas que simbolizan el Mal, como la serpiente que ofrece la seducción del pecado a través de la manzana. Adán con gesto esquivo trata de impedir que Eva coja el fruto prohibido apartándola con su brazo izquierdo. La luz juega un papel fundamental en el cuadro, iluminando el cuerpo de Eva, como si saliera de él, frente a la figura de Adán oscurecida y difuminada en sus contornos, para resaltar la figura femenina de Eva.



Fig. 50. Tiziano, *Adán y Eva*. 1550.

Museo del Prado, Madrid.

En la iconografía cristiana relacionada con el envejecimiento, la imagen de Santa Ana adquiere un valor significativo. Como en los casos de descendimiento y crucifixiones, se evita la vejez de la madre de la Virgen. La razón puede deberse a que la función de la madre que llega a la vejez, o de abuela *senescente* en las imágenes de Santa Ana, se puede prestar a confusión: una madre con signos de vejez acompañada de sus hijos puede ser interpretada como abuela, mientras que cuando aparece joven puede ser la madre de la Virgen.

Santa Ana es el nombre que la tradición ha señalado para la madre de la Virgen, una figura que ha llegado a consagrarse como una de las santas más populares de los cristianos y muy presente en la pintura religiosa de la época renacentista. Sus representaciones se desdoblaron en versiones distintas en las que a veces su papel como madre de la Virgen y en otras predomina su figura como eje de la relación intergeneracional en las que se funde su papel maternal con el de abuela de Jesús.

A Santa Ana en general se le concede la posibilidad de envejecer y así lo vemos en el cuadro de Sofonisba Anguissola, *La Sagrada Familia, Santa Ana y San Juan* (fig. 51). En esta pintura la santa se reviste con los atributos de la vejez y parece cumplir una función integradora de la familia acompañada de San José, en su tradicional papel secundario. En esta versión de la Sagrada Familia, la artista utiliza un *sfumato* para transmitir el ambiente cálido que envuelve a la familia.

El cuadro de Sofonisba Anguissola es un ejemplo del interés de los pintores por el concepto cristiano de la familia. En la Contrarreforma utilizaron temas como este, que atrajeran la atención y estimularan la devoción del público. Santa Ana participa en la escena familiar con gesto afectuoso inclinándose hacia el niño jugando con él. San José, testigo mudo al fondo de un cuadro colorista, más iluminado por la pintora que por la tenue luz de la vela.



Fig. 51. Sofonisba Anguissola, *La sagrada Familia, Santa Ana y San Juan*. 1592.

Loewe Art Museum, Universidad de Miami.

De este desdoblamiento de identidades tomamos como ejemplo el cuadro de Leonardo da Vinci *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (fig. 52) en el que resalta el parecido entre madre e hija, ambas jóvenes y vigorosas.



Fig. 52. Leonardo Da Vinci, *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. 1508-1510.

Museo del Louvre, París.

Una interpretación respecto a la edad de Santa Ana es la que se refleja en el cuadro de Alberto Durero (1471-1526) *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (fig. 53). En esta obra, Durero concede más énfasis a la relación de la Virgen con el Niño que a su edad. El cuadro tiene reminiscencias del arte renacentista flamenco, por detalles como el realismo y la transparencia en las texturas y el refinamiento de las líneas.

Los ojos cerrados del Niño dormido y la mirada dulce y absorta de la Virgen, en contemplación de su hijo, confieren a la composición una atmósfera de tranquilizadora intimidad. Santa Ana, a pesar de que posa su mano protectora sobre el hombre de María, parece ajena a la escena; tiene un aire ausente, con la mirada fija en un punto perdido fuera del alcance del espectador. Algunos expertos han querido ver en Santa Ana a la madre del pintor, a la que tomó como modelo en su juventud para este cuadro.



Fig. 53. Alberto Durero, *Santa Ana la Virgen y el Niño*. 1519.

Metropolitan Museum, Nueva York.

Al análisis sobre la edad de la virgen María en la iconografía con Santa Ana hay que añadir que los pensadores de la época, Luis Vives (1492-1540), Giulio Cesare Cabei (1539-1622) o Cesare Vecellio (1521-1601) nos hablan de la santificación de la vejez. En su interés por la última etapa de la vida de la Virgen, considerada «la más santa» según Vives, hacen recomendaciones sobre su apariencia y modo de vestir. Vecellio en *Habiti antichi et moderniti* (1590) prescribe para las mujeres que llegan a *una cierta edad* el vestir de forma discreta y piadosa.

A partir de estos consejos surge la visión de la santidad en el envejecimiento femenino que predica una mayor atención a la vida espiritual del alma más que al cuerpo, para distanciarse de las vanidades del mundo. La imagen de la mujer mayor debería resaltar su estado de santidad caracterizado por la castidad, la abstinencia y la espiritualidad, que se substantian formalmente en las viejas santas como la figura de Santa Ana.

La sabiduría y la autoridad son raras en la iconografía de la santa vejez femenina en comparación con la abundancia de imágenes de santos en su ancianidad. Por su excepcionalidad nos referimos al ejemplo de Santa Mónica, madre de San Agustín en el cuadro del pintor renacentista Alvise Vivarini (1446-1503). El retrato de esta santa tiene un alto grado de realismo que el pintor ha utilizado para transmitir una imagen que trasciende la devoción y alcanza la santidad cristiana.

Santa Mónica (332-397) nació en Tagaste (hoy Argelia). San Agustín, su hijo, fue motivo de gran inquietud para ella a causa de su resistencia a ser bautizado, objetivo que ella consiguió a base de perseverancia. Esta actitud la refleja Vivarini en esta obra que respira autoridad y conocimiento con un crucifijo en una mano sostenido con fuerza. El libro que sostiene en la otra mano es el único toque de rojo en la obra y le sirve al pintor para que el observador preste su atención a los conocimientos de la santa.



Fig. 54. Alvise Vivarini, *Santa Mónica*. 1485.

Galería de la Academia, Venecia.

La pobreza en la vejez femenina.

La pobreza es un temor asociado a la situación de hombres y mujeres de todos los tiempos. Multiplica su influencia en cuestiones que afectan a la posición de las personas en un grupo social y también a sus vivencias como individuos dentro de su entorno. De la pobreza en la Antigüedad, se sabe poco: los pobres eran menos importantes que los ricos, sobre los que se ha escrito mucho, sin embargo, era un rasgo común ya en la Edad Media, entre otras causas, esta situación estaba marcada por un fuerte incremento de personas sin hogar, pobres y mendigos y con las guerras y las enfermedades (Alba, 1992).

A través de los diversos estudios realizados sobre este tema, se destaca la importancia de la pobreza no se subraya lo suficiente que el envejecimiento femenino es, un tema fundamental que se suma a estos problemas. Si la pobreza femenina es un tema secundario durante la transición medieval a la Edad Moderna, su invisibilidad en la sociedad se debe entender como una doble marginación como mujer y como vieja, fruto del cruce de dos criterios, el género y la edad, a los que habría que añadir la pobreza.

La ancianidad femenina unida a la pobreza estimula una misoginia estigmatizadora que recae en la mujer vieja y pobre. Una visión más, añadida a la imagen de la vejez denigrada por unirla a otros motivos como los vicios, los pecados y otros tabús como la brujería.

La pobreza hacía más vulnerable a las mujeres ante los retos de la enfermedad, el abandono social, son aspectos que se agudizan en las mujeres mayores; para ellas la falta de alternativas era superior a las del varón lo que suponía que las salidas se orientaran a la mendicidad, la servidumbre, el refugio en la familia o en las instituciones religiosas. Fuera del hogar, las mujeres pertenecientes a las clases inferiores tenían escasa importancia para la sociedad.

En apoyo de nuestras teorías sobre el empobrecimiento podemos mostrar que es escasa la iconografía renacentista de la pobreza femenina, y lo es aún más en la masculina. Nos preguntamos sobre las razones de estas diferencias. Una respuesta posible sería que la dificultad de transmitir una imagen de la pobreza masculina se deriva de la imposibilidad de despojarla del concepto idealizado de la masculinidad renacentista. En la pobreza, la vejez masculina parece ocultarse detrás de la discapacidad o la ceguera, una imagen que resuelve el conflicto entre masculinidad y pobreza asociadas a la

invalidez o la ceguera, haciéndose más visible en las calles, pidiendo limosna o tocando un instrumento musical.

En la Edad Media, se incluía a los inválidos dentro del grupo de los pobres y los marginados y considerarlos objeto de compasión y de temor y rechazo por considerarlos causantes de maleficios y advertencia de un peligro inminente. La invalidez era considerada como una anomalía que conducía al rechazo social o a la persecución. Muy frecuentemente estas personas que eran confundidas con locos, herejes o embrujadas como en el caso de las mujeres. La deformación tenía una explicación religiosa como un castigo divino.

En el trabajo, las mujeres mayores no conocían lo que hoy llamamos *retiro* y seguían trabajando hasta caer enfermas o hasta la muerte. El mundo se consideraba un valle de lágrimas, la resignación una virtud y la pobreza una situación a menudo atribuida a cuestiones personales. Ante ello, la caridad era la fórmula recomendada y legitimada por la Iglesia. En una sociedad organizada en función de Dios y de la Iglesia, la pobreza impedía el aprendizaje a través de la lectura o la escritura, por lo que para adquirir estos conocimientos no tenían más solución que confiar en la Iglesia que se los proporcionaba junto a un adiestramiento moral de su conducta (Grössinger, 1997).

En la iconografía sobre la pobreza hemos recogido la identificada como la pobreza de Cristo y como dictado evangélico para las órdenes mendicantes, que cambió de concepto a partir de los franciscanos en el siglo XIII, la orden más potente de su época. En este caso nos referimos a las *alegorías franciscanas* de Giotto en la Basílica inferior de Asís.

En esta alegoría se representa una imagen de mujer pobremente vestida, con remiendos en su túnica, extremadamente delgada y escoltada por dos ángeles, la Esperanza y la Caridad, que, con la Fe, son las virtudes esenciales en la teología cristiana. Cristo celebra los esponsales con San Francisco. La imagen de la pobreza aparece coronada por un rosal como símbolo de celestial de esta virtud, que significa como a base de sacrificios, hay que evitar las espinas y así conseguir las flores.



Fig. 55. Giotto, *Alegoría de la pobreza* (detalle). ca. 1300.

Basílica de Asís.

La misma idea de los esponsales de San Francisco con la Pobreza, se representa en la obra de Giorgio Martini (1439-1502) arquitecto, escultor y pintor italiano. El cuadro contiene una serie de elementos alegóricos y simbólicos de la orden franciscana; los tres nudos del cordón de su hábito, simbolizan los tres votos: pobreza, castidad y obediencia. El matrimonio se representa al místico de San Francisco con una mujer pobre, que aparece con su ropa descolorida, falda desgarrada y pies descalzos.



Fig. 56. Francesco di Giorgio Martini, *Matrimonio con la Señora Pobreza*. ca. 1458-1460.

Alte Pinakothek, Múnich.

La relación de la vejez y la muerte, reaparece a mediados del XVII en una representación de la *Danza de la Muerte* (fig. 57) que tiene reminiscencias con el *Totenzam* de Holbein. Se trata del cuadro del pintor y grabador holandés, Adriaen Pietersz van de Venne (1589-1662). En esta escena reconocemos la danza del esqueleto que arrastra con su brazo esquelético a la pobre y vieja mujer. Los tonos ocres del grabado carecen de iluminación para aumentar la tenebrosidad de la imagen. Esta obra revela un pensamiento que parece gustar al pintor al describir con detalle esta de negación de la belleza, y de la juventud, a la vez que refleja como la vejez se deja seducir por la muerte. El esqueleto con una sonrisa sarcástica y su andar impetuoso tira de la mujer que le devuelve la mirada en un gesto de complicidad.



Fig. 57. Adriaen Pietersz van de Venne, *Danza de la Muerte*. 1630,

Museo del Hermitage, San Petersburgo,

La vejez en soledad

La soledad es una vivencia asociada al aislamiento y a la carecía de contacto con otras personas que invade el ánimo de las personas y deriva en sentimientos de desesperanza o malestar profundo cuando persiste la falta de comunicación y de apoyo afectivo. La soledad como forma de desigualdad, ha sido menos estudiada ni contemplada como una marginación que padecen las personas mayores, en las que los papeles productivos y domésticos han estado muy diferenciados por sexo. La soledad en general, supone enfrentarse con la inseguridad ante el futuro o la angustia ante lo imprevisible para la supervivencia a la que conducen las eventuales situaciones de pobreza. Ante la muerte o la enfermedad, la soledad es un sentimiento de tristeza que se une a la ansiedad, la incompreensión y el deseo de afecto. En el caso de las mujeres mayores, la soledad es una limitación para poder controlar su vida y puede suponer un problema a la hora de ejercer sus derechos en la vida cotidiana, en cuanto a participar en los bienes y servicios que pueda obtener de su entorno. Cuando no es elegida ni se interioriza como una opción personal, se vive de forma silenciosa debido a que es señalada por la sociedad como una diferencia frente a los que viven en comunidad o en familia. Y tiene un componente negativo ya que, a veces esconde un fracaso personal que afecta al individuo como una vivencia no asumida.

La situación de vulnerabilidad motivada por la pobreza y la vejez es más propicia a derivar en una soledad impuesta, no buscada o por elección propia. Una soledad «no deseada» se puede definir como una situación que ocurre cuando más se necesita tener relaciones o buscar compañía de los otros, lo que implica abordar una soledad que mitigaría la sensación de aislamiento (Díaz Nicolás y Morenos Paz, 2015).

Según Carmen Alborch, la soledad es un estado de ánimo, un sentimiento, además de una circunstancia personal determinada. Sus características fundamentales son la incomunicación voluntaria o involuntaria y la perdurabilidad, que implica sentimientos de ansiedad y reclama el alivio de la compañía de otras personas (Alborch, 1999, p. 17): «Vivir sola no es lo mismo que estar sola, ni sentirse sola ni ser una persona solitaria».

No es fácil encontrar imágenes que transmitan estos sentimientos de aislamiento o soledad de mujeres mayores en las épocas en las que hemos centrado este trabajo. En general aparecen leyendo o cosiendo como veremos más adelante.

Los artistas han soslayado imágenes de mujeres en esta situación probablemente para evitar estos sentimientos a sus observadores. Ocurre algo similar en obras como la de Quentin Massys *Vieja mesándose los cabellos* (fig. 64) o la de Giorgione *La Vecchia* (fig. 65) son ejemplos de retratos que han optado por acentuar otros problemas como el desatino, la locura u otros atributos cargados de dramatismo, en una visión más negativa y trágica de su soledad. No tenían muchos recursos para no ser expulsadas de la sociedad o de la familia si no volvían a contraer matrimonio.

Uno de ellos era profesar como monjas e ingresar en los conventos. Estas instituciones han sido importantes para las mujeres mayores entre otros aspectos, para enfrentarse con la soledad, ya que ofrecen la compañía de otras mujeres. Vinieron a sustituir de alguna forma la a la familia, aliviado su soledad. La virtud de la piedad, el trabajo y la oración, debían servir para combatir también los peligros de la ociosidad. Los conventos femeninos tenían una base económica rentista y las monjas que los ocupaban procedían de grupos sociales nobles y ricos, y en su mayoría habían entrado en los conventos sin vocación y por imposición de sus familias. En ese contexto, era notable la obstinación de que en la pobreza y en el trabajo, junto con la oración, debía servir para combatir los peligros de la ociosidad.

Para las monjas los indicios de su actividad laboral y, sobre todo, explicando las razones de su escasa relevancia en contraste con la pesada carga de trabajo que soportaban las hermanas legas y el abundante servicio doméstico existente en los conventos, no se puede negar que los conventos estaban contagiados del clasismo y la misoginia. No estaban exentos de distintas formas de discriminación. En el primer caso por razones de clase, ya que los conventos eran lugares en los que se respetaban las reglas de la jerarquía social. Y en el segundo, los conventos femeninos estaban sujetos al patriarcado dominante.

En un análisis sobre la misoginia de la Iglesia respecto al monacato femenino en la Europa Occidental Teresa Beguiristain se refiere a la fecha de 512 cuando el obispo Caesarius funda el convento de Arles para su hermana Caesaria y menciona lo siguiente, «Entre salmos y abstinencias, vigiliass y lecturas, dejemos que las vírgenes de Cristo copien bellamente los libros sagrados». Era como si dijeran: démosles un convento a las mujeres para que nos dejen tranquilos. Sin embargo, se debía seguir la Regla de San Pablo que prohibía enseñar a las mujeres (Beguiristain, 1994).

Jack Holland alude a las mujeres que nunca se vieron recompensadas, ni obtuvieron ningún puesto relevante en las estructuras de la Iglesia; obtuvieron un poder que se desvió a los conventos, en los que adoptaron y se adaptaron a un estilo de vida riguroso y austero. En estas instituciones las mujeres pudieron acceder a puestos administrativos o llegar a niveles superiores ejerciendo como abadesas.

Las mujeres nunca se ordenaron como sacerdotes y, aunque el sacerdocio no se les prohibió oficialmente hasta el siglo XIII, Tomás de Aquino expresó su opinión acerca de que las mujeres no podían tener autoridad sobre los hombres ya que para poder ejercer el sacerdocio «tenían que tener la esencia masculina que era superior a la de las mujeres» (Holland, 2010).

Frans Hals (1581- 1666) uno de los artistas más admirados de la pintura holandesa, nos presenta en el siguiente cuadro *Las regentes del convento de religiosas de Harlem* un ejemplo del sistema organizativo de la regencia de las comunidades religiosas, una obra perteneciente al género de retratos colectivos que realizó este pintor.

Estas mujeres no eran monjas y, como se puede observar en el cuadro, Hals transmite la idea de unión en su función administrativa y del establecimiento de reglas para la comunidad, mostrando un libro situado al lado de la que ostenta un mayor rango, mirando de frente al observador. Solo se iluminan algunos rostros en los que se aprecian signos de avanzada edad. Su rectitud y autoridad son coherentes con la sobriedad de sus vestidos, de color negro, sobre un fondo también negro únicamente roto por el blanco de sus cuellos y sus puños.



Fig. 58. Frans Hals, *Las regentes del convento de religiosas de Harlem*. 1664.

Museo Frans Hals, Harlem.

Los estudios de la longevidad nos informan acerca de los beneficios que las mujeres mayores obtienen participando activamente en las prácticas religiosas. Esta forma de actividad, les aporta una cierta satisfacción vital, les facilita el enfrentamiento con aspectos críticos del envejecimiento, les protege del aislamiento y les reduce el temor ante la muerte. Por otra parte, a medida que la sociedad se seculariza, las ciencias humanas toman el relevo del discurso teológico y, de hecho, durante largo tiempo, se ha considerado que las mujeres mayores fueron el colectivo *devoto*. En España o en Francia, los liberales decimonónicos se quejaban de que sus mujeres fueran muy piadosas, aunque al mismo tiempo se cuidaban de que no perdieran esa devoción porque, en el fondo, era una seguridad para sus propias vidas privadas (Puleo, 2000).

La misericordia, el espíritu religioso y la aspiración a la santidad, tienen una especial relación con la vejez femenina, ya que estimula una reflexión sobre la vida y promueve el arrepentimiento y la práctica de la confesión de los pecados en la religión católica.

Las viudas

En los escritos de Tomás Vives aparecen sus propuestas sobre los comportamientos en la virginidad, el matrimonio y la viudedad y en ellas se muestra especialmente intransigente con las mujeres viudas a las que recomienda especialmente acudir a la iglesia con asiduidad.

En su obra *De institutione femina christinana*, publicada en 1524, se erige en el moralista conservador que adoctrina a las viudas desde su comportamiento y apariencia (Vives, 2010, p. 373):

Y la viuda, porque está libre de las leyes del matrimonio humano al verse privada del marido, no crea que todo le está permitido; muchas veces ellas muestran cómo se comportaron estando casadas y ponen al descubierto, con la libertad que les otorga la viudez, lo que encubrían por miedo al marido, como avecillas que, libres de sus jaulas, vuelven al punto a su medio natural.

Y más adelante (Vives, 2010, p. 377):

Lo que dijimos de las doncellas se acomoda a lo que estamos tratando ahora. Porque es mucho menos conveniente que se embellezca la viuda, la cual no solo no debe buscar por sí misma un nuevo matrimonio, sino ni tan siquiera admitirlo o aceptarlo si la ocasión se presenta. ...Lo diré con mayor claridad: preciso es que la viuda ore con más atención y asiduidad, ayune durante más tiempo, frecuente más la iglesia y asista a los sermones, lea más atentamente y se dedique a la contemplación de aquellos temas que nos ayudan a mejorar la vida y las costumbres.

Estas recomendaciones acerca de su virtud y su apariencia las recoge un cuadro de Leandro Bassano (1557-1662) que parece haberse inspirado en Vives para el retrato de una mujer viuda a la que representa con un rosario y un devocionario apoyada en un reclinatorio. Su cabeza está cubierta y la mirada concentrada en la meditación.

Toda la obra parece retratar una vejez piadosa. El fondo del cuadro está dedicado al nacimiento de la Virgen, con lo que la obra pertenece al género de *un cuadro dentro de un cuadro*. Podemos pensar que alude a Santa Ana, patrona de los partos, de las mujeres estériles y de las viudas. La viudedad, según Vives, imponía sus rituales en la apariencia

y en el vestir y el luto era adoptado como un estilo formal para aparentar rectitud moral y castidad.



Fig. 59. Leandro Bassano, *Retrato de una viuda en sus devociones*. ca. 1590-1600.

National Galleries of Scotland,

La oración

En otra imagen de mujer mayor piadosa, Bartolomeo Passerotti (1529-1592), pintor manierista italiano, domina la impresión de austeridad al alcanzar la vejez. El pintor capta a la protagonista sobre fondo neutro oscuro. En las manos sostiene un libro como símbolo de recogimiento. El hecho de que el personaje aparezca sobre un sillón levemente girado, permite situarla en el espacio, reforzando la sensación de sobriedad sin que distraiga la mirada del espectador, ningún otro elemento de mobiliario o fondo arquitectónico.



Fig. 60. Bartolomeo Passerotti, *Retrato de una vieja mujer sentada*. ca. 1585

Kunsthistorisches Museum, Viena.

Podemos imaginar una vejez dedicada a la piedad y a la concentración espiritual en el retrato de la mujer vieja, silenciosa y surcada de arrugas, realizado por Rembrandt en 1630. Para este retrato, Rembrandt probablemente eligió a su madre, como hizo con otros miembros de su familia en el periodo de Leiden. De hecho, este cuadro ha sido conocido también con otro título, *La madre de Rembrandt rezando*. La anciana lleva un tocado rojo que resalta sobre un fondo oscuro. Las manos juntas, su rostro flácido con una boca apenas abierta y prácticamente desdentada reflejan su avanzada edad. Sus ojos semicerrados no son tanto los rasgos de la modelo sino la personificación de la vejez virtuosa representada por una mujer que parece haber renunciado a este mundo para sumirse en la oración.



Fig. 61. Rembrandt, *Anciana rezando*. 1629-1630.

Landessamlungen-Residenzgalerie, Salzburgo.

Existe la presencia de viejas piadosas en la literatura española. Un ejemplo nos lo ofrece la obra clásica *El lazarillo de Tormes* de la que se conservan cuatro versiones de su primera publicación en 1544 y una reedición moderna a cargo de Basilio Losada, a la que corresponde esta cita (Losada, 1997, p. 148):

unas viejas piadosas al enterarse de la muerte del padre Anselmo, se hincaron de rodillas en el suelo y le invocaron como santo. Preguntome una que había hecho con los hábitos y al decirle que eran los que yo llevaba, comenzó a cortar con unas tijeras...

En el siglo XVIII se puede observar que no solo se recuperan los valores de la reflexión interior ayudados por el soporte de la religión como factor de estabilidad emocional. Las mujeres viejas tenían pocos recursos para enfrentarse con la pobreza y la iglesia era un refugio para ellas. Desde las estructuras sociales se disimulan las diferencias existentes bajo la cobertura de la religión.

Como ejemplo tenemos el cuadro *La confesión* de Pietro Longhi (1702- 1782), pintor y grabador veneciano. En él se evidencia la diferencia social y de edad entre las dos mujeres, una joven y otra anciana en el primer plano del cuadro. La escena trata de la arrogancia de la dama, elegantemente ataviada con mantilla y abanico, que mira con gesto altivo a la anciana arrodillada, esperando la confesión con las manos juntas y vestida pobremente. La obra de Longhi es una lectura moral que invita a la reflexión ante una vejez despreciada por su doble condición de pobreza y de sumisión ante la juventud y la riqueza. El escenario, una iglesia tenuemente iluminada, salvo el foco de luz sobre la mujer joven, pretende transmitir el mensaje de la redención de los pecados a través de la confesión.



Fig. 62. Pietro Longhi, *La confesión*. 1750.

Galería Uffizi, Florencia.

Si las mujeres mayores son tratadas como ajenas a entornos de cualquier índole salvo los privados o familiares, la enseñanza de las obras analizadas, se refieren al cristianismo que proclama a un Dios que ama por igual a todos. Un motivo de atracción para las personas piadosas en los casos en los que contaban con pocas alternativas debido a su condición social.

Sin embargo, para las mujeres nobles, ya mayores, la entrada en el convento para recibir los votos suponía un alejamiento privilegiado, adoptando una actitud piadosa con reminiscencias a su alcurnia anterior.

Juan Pantoja de la Cruz (1533-1603), pintor español renacentista, realizó este retrato de María de Austria y Portugal (1528-1603), infanta de España, hija de Carlos V y de Isabel de Portugal. Se retiró en 1580 con su hija Margarita de trece años, al Convento de las Descalzas Reales de Madrid, que había sido fundado en 1559 por su hermana menor, Juana de Austria. Todas las mujeres de la casa de Austria, estuvieron ligadas a este convento. La emperatriz María se integró en este convento adoptando el régimen de la comunidad y su hija Margarita profesó como monja. Ambas están enterradas en el coro del convento. En este retrato la figura central está vestida con los hábitos de las Descalzas Reales de Madrid. El estilo sobrio y austero del cuadro de fondo oscuro se funde con el hábito de la infanta. Tiene el rostro envejecido, la mirada inexpresiva y las manos tratadas con delicadeza. A su lado sobre mesa cubierta de terciopelo azul, una corona de gran tamaño, símbolo de realeza.



Fig. 63. Juan Pantoja de la Cruz, *Margarita de Austria y Portugal*. ca. 1606.

Convento de las Descalzas Reales, Madrid.

Conductas censurables, pecados y vicios

Cuando la pintura italiana y flamenca se deja llevar por una visión moral lejos de ser complaciente, se deja influir por otros valores que son recurrentes y predominan en la vejez femenina. Nos referimos a determinadas actitudes, estados mentales, extravíos cercanos a la locura, comportamientos viciosos, envidiosos, o avariciosos y cercanos a la brujería. Este género pictórico confiere una visibilidad de la vejez que nos señala y nos advierte acerca de las características especiales de la identidad femenina castigada por la pérdida de la belleza idealizada por los cánones dominantes en la época renacentista penalizando su cuerpo infecundo y marchito. La pintura ofrece una imagen de la vejez femenina como víctima de su sexo, de su edad, y con desviaciones como pecadoras, viciosas o presas de un talante descontrolado. De la iconografía renacentista hemos recogido este tema representado en obras *Vieja mesándose los cabellos* de Quentin Massys (fig. 64) y *La Vecchia* de Giorgione (fig.65).

En ambos se alude al concepto más peyorativo de la decrepitud femenina. En cierta medida se deja sentir la impronta del discurso de algunos humanistas como Erasmo de Rotterdam que trataban de manera despiadada a las mujeres viejas. En los albores del Renacimiento se alcanza la cumbre de la misoginia con Boccaccio en su texto *Il Corbaccio*, escrito entre 1354 y 1355. En otros pensadores o poetas, la mujer anciana se convierte en una emoción de carácter melancólico por la pérdida de la belleza, pero este sentimiento deriva en la concepción más denigrante de la mujer que, cuando envejece, aparece representada en la pintura-y a veces en la escultura-, con lacras tanto físicas como morales.

Quentin Massys (1466-1530), pintor flamenco, se dedicó en su juventud a la pintura religiosa distanciándose posteriormente de este género para dedicarse a obras de carácter moralista. En este retrato, pintado ya cerca de su muerte en 1530, nos encontramos los signos comunes de la vejez en los cabellos grises, la piel amarillenta, la nariz afilada y la boca desdentada. Tiene rasgos grotescos, si se contempla, aunque tanto desde lo físico, tal como se describen habitualmente estos rasgos, sino como una metáfora del desatino y el descontrol. Massys en este cuadro no solo representa la decrepitud física sino también en su espíritu. Es una obra que describe una imagen terrorífica de la vejez femenina. No se trata de un retrato propiamente dicho sino de una imagen extraña a través de la que se puede contemplar la decrepitud, la locura, la envidia o los celos.

En la acción de tirarse de los cabellos, la fuerza de sus manos acompaña al mensaje de desesperación y hace entrever un rasgo de demencia que aparece como tema central en esta obra.



Fig. 64. Quentin Massys, *Vieja mesándose los cabellos*. 1525-1530.

Museo del Prado, Madrid.

El cuadro titulado *La Vecchia* es una obra tardía de Giorgione pintada al comienzo del siglo XVI (entre 1505 y 1506) conservado en el Museo de la Academia de Venecia.

En *La Vecchia*, Giorgione retrata a una mujer con la inscripción de la frase *Col tempo* en su mano derecha, mirando directamente al espectador. Tiene la boca entreabierta que en una vieja tiene connotaciones negativas como evoca Ovidio en sus poemas (2011, p. 271). La boca en la que se ve una hilera de dientes desaparejados representa los cánones de la fealdad en la vejez femenina.

La Vecchia representa una mujer poco cuidada, desaliñada en su atuendo y en el cabello que asoma fuera del pañuelo. Parece fatigada, presa de una vejez triste y solitaria. La mirada de la anciana y la posición de la mano, son elementos que transmiten recelo, desconfianza y amargura. La mujer retratada establece un diálogo entre ella y el observador: ella con el dedo señalándose a sí misma y con la mirada esquiva, se dirige a quien la está mirando queriendo interrogarle sobre su vejez: el pintor trata de concentrar el impacto emocional sobre la vejez femenina y trasladarlo, con toda crudeza, al observador.

Ella parece reflexionar amargamente sobre su propia vejez señalándose a sí misma con la mano que sostiene la inscripción *Col Tempo* en un gesto semejante al *mea culpa* cristiano en el que admite la naturaleza culpable de su vejez golpeándose el pecho. Es una referencia al paso del tiempo que invoca su duración. Con la representación de la vejez, la figura de *La Vecchia* se quiebra una tradición pictórica del mito del paso del tiempo que se representaba con la figura de Cronos.

El detalle iconográfico, el parapeto delante de la figura femenina, es un elemento característico de los retratos de tres cuartos en la pintura renacentista. En este caso parece establecer una frontera simbólica, una distancia defensiva con el espectador. Se trata de una obra entre la realidad y la alegoría en un intento de hacernos reflexionar sobre el paso del tiempo.



Fig. 65. Giorgione, *La Vecchia*. 1507.

Museo de la Academia de Venecia.

En otras obras de Giorgione, no hay representaciones de la vejez. Otros cuadros de este pintor siguen los ejemplos renacentistas de ensalzar los atributos de la juventud y la belleza en cuadros como *El concierto campestre* (1506), del desnudo femenino como en la *Venus Dormida* (1510) y, como ejemplo de virtud y castidad, *Laura* (1506). Estos ejemplos apoyan nuestra hipótesis de que los pintores recurren a estereotipos o influencias para representar la vejez femenina.

Podríamos preguntarnos también cuánto de la ancianidad de la mujer hay en estos dos cuadros de Massys y de Giorgione o quienes eran estas mujeres. No pertenecían a la nobleza por su apariencia, a lo que hay que sumar que los retratos individuales de mujeres campesinas eran inexistentes en esta época. No podían representar la vejez virtuosa fuera de los ambientes religiosos, ni tampoco la vejez tal como era en la vida real.

En respuesta a estos interrogantes, se podría decir que la vejez pasa de mano en mano, del pincel en pincel, para realizar con mayor libertad la crítica retratando alegóricamente los atributos que penalizan la vejez de las mujeres, ilustrando la idea de su decadencia física y moral.

Los pecados capitales.

Los pecados o vicios capitales son aquellos a los que la naturaleza humana está principalmente inclinada.

TOMÁS DE AQUINO

Los pecados capitales, siete en total, provienen de una clasificación cristiana para inculcar a sus seguidores las primeras enseñanzas de su moral. La definición de «capital» no se refiere solo a la importancia del pecado, sino por ser un vicio «excesivamente deseable» da origen a muchos según las enseñanzas de Tomas de Aquino.

La representación pictórica de algunos pecados capitales es un recurso de carácter más religioso que artístico; incluye algunos como la avaricia, o la envidia a los que hemos incorporado otras desviaciones morales, como la usura. Nuestro interés reside en que cuando recae en la vejez femenina, como objeto de escritos y representaciones artísticas, grabados y pinturas con antecedentes históricos desde la Antigüedad.

El Bosco (ca. 1450-1522) es el pintor del Renacimiento nórdico que ha recogido en una sola representación en *La Mesa de los Pecados Capitales* del Museo del Prado. Está formada por círculos concéntricos que desde el núcleo central emite un brillo anaranjado que orienta el resto de la composición.

Las escenas representan conductas pecaminosas y en cada una de ellas se ilustra un pecado capital, identificado por una inscripción alusiva a cada uno. En las cuatro esquinas, de la *Mesa*, otros círculos de menor tamaño representan las Postrimerías Medievales: la muerte el Juicio final, la Gloria y El Infierno.



Fig. 66. El Bosco, *Mesa de los pecados capitales*. 1505-1510.

Museo del Prado, Madrid.

La avaricia

La avaricia, según la RAE, es el afán o deseo desordenado y excesivo de poseer riquezas para atesorarlas. Se considera un pecado capital, y como tal, en cualquier sociedad y época, ha sido mostrada como un vicio. Al tratarse de un deseo que sobrepasa los límites de lo ordinario o lícito, se califican con este término a todas las actitudes peyorativas en lo referente a la acumulación de riqueza material. De todos los pecados capitales, la avaricia es el que produce mayor rechazo y el que es universalmente más odiado. No hay nada en las imágenes mostradas de las que se pueda extraer la demanda de indulgencia o comprensión. Es probablemente es el pecado más despreciado a lo largo de la historia; aparece repetidamente en la Biblia como un abuso de los derechos ajenos, o un deseo incontrolable de acumular bienes terrenos. Las alusiones pictóricas en los elementos que la definen son universales, y su representación alegórica y simbólica es una tarea fácil para los artistas y para el análisis de las imágenes recogidas en este apartado. El símbolo más conocido de la avaricia es la bolsa repleta de monedas. Es el atributo por antonomasia distintivo de la avaricia desde sus primeros momentos y a lo largo de la historia de la pintura. Según un artículo de Marta Poza Yagüe, es posible que una de las fuentes que haya podido influir de forma más directa en la representación icnográfica sea un fragmento del autor hispano Prudencio (348-ca. 414 d.C.) quien, en su *Psicomaquia* (ca. 398-400), describe el enfrentamiento entre Largitas y Avaritia o entre la Caridad-Generosidad y la Avaricia (Poza Yagüe, 2010).

La bolsa es una imagen recurrente en cuadros y grabados, frecuentemente atada al cuello como distintivo del avaro que la Biblia menciona al referirse a Judas Iscariote cuando se refiere a donde guardaba el dinero robado a los apóstoles recibido por denunciar a Jesucristo. Las primeras representaciones condenatorias de la avaricia se remontan al siglo XI en capiteles románicos, donde aparece la figura masculina con la bolsa al cuello. Con el tiempo la avaricia se feminiza al considerarlo como un pecado más propio de mujeres de edad avanzada.

En su *Iconología* (2007) Cesare Ripa, describe detalladamente la avaricia recogiendo textos de San Gregorio, monseñor Barberino di Camera, Horacio o Dante. De estos escritos, Ripa ha extraído elementos significativos para aludir directamente a este pecado, que debe ser representado como una mujer vieja (Ripa, 2007, p. 157):

una mujer vieja pálida andrajosa con los pechos desnudos llenos de leche que guarda para sí misma. Anda descalza, por caminos torcidos, descontrolada.

Esta descripción la podemos observar en los cuadros de Durero, de Matham y de Callot. En estas obras la iconografía de la avaricia se acompaña de algunos elementos para causar temor, repugnancia o asociar este pecado a una imagen rastrera que acapara todo lo que encuentra a su alcance. Son imágenes de sapos, lobos, o pájaros extraños que como en ningún otro pecado hace de este «el pecado de los pecados», sin olvidar que, en las imágenes de estos pintores, la personalización de la avaricia presenta otro elemento a destacar como referencia a la vejez femenina: los pechos secos sin leche, no por efecto de la edad sino por guardar para sí misma este alimento. La interpretación de los pechos se atribuye al hecho de haber estado repletos de leche, fuente, de alimento y vida, que ellas han guardado para no dársela a los demás.

En el cuadro (fig 67), Alberto Durero (1471-1528) nos ofrece la imagen de una mujer vieja, fea, despeinada y arrugada, casi sin dientes y con un flácido pecho colgando fuera de su camión, mientras sujeta con ambas manos una bolsa llena de monedas. La pintura está realizada con un grueso trazo, pinceladas sueltas, con aspecto de un boceto, sin refinamiento en sus detalles. Durero parece más interesado en la representación de la avaricia, que en obtener admiración por este cuadro. Ha procurado los contrastes de colores, el de su túnica roja para subrayar su seno desnudo con el color negro del fondo

En este retrato la mujer de medio cuerpo, pintada rudamente con gruesos trazos de pintura. La mujer tiene el pelo largo, liso y canoso o quizá rubio, los ojos vidriosos, una nariz larga y una boca donde solo quedan dos dientes que muestra con una sonrisa burlona.

El brazo derecho visible es musculoso y está desproporcionado con el resto del cuerpo al tiempo que una mata de pelo asoma por la axila. En la postura inclinada de la cabeza y en su sonrisa, la mujer muestra su satisfacción por los réditos de su avaricia.



Fig. 67. Alberto Durero, *La avaricia*. 1507.

Kunsthistorisches Museum, Viena.

Jacob Matham (1571-1631) es un grabador y dibujante holandés, hijo adoptivo de Henrich Goltzius. Muchos de estos grabados tienen las iniciales HG de su maestro y es difícil deslindar la autoría de cada uno.

Matham representa *La Avaricia* (fig. 68) en un grabado perteneciente a la colección de los Vicios. La imagen se sitúa en lo que podría ser un paisaje nórdico con un castillo medieval al fondo. Con la cabeza vuelta y su mirada airada, es una mujer vieja y potente, bien vestida, con túnica y tocado. Contrariamente al cuadro de Durero, no aparenta satisfacción sino cierto temor por el arrebato de sus riquezas, con las que parece huir. Los símbolos característicos de la avaricia están igualmente presentes en las pequeñas bolsas de dinero atadas a su cuerpo y el sapo a sus pies.

El sapo a los pies de la vieja tiene una amplia variedad de significados, a veces simboliza un animal que se alimenta de la tierra para acaparar todo lo que puede. En otros casos, el sapo se identifica con pecados capitales como la avaricia, la lujuria o la gula. En la Antigüedad se relacionaba con el órgano sexual femenino, para deshonrar todo el proceso reproductivo y lo hemos visto en los cuadros de Grünewald y de Baldung Grien, con los gusanos saliendo del pubis femenino como una alegoría repugnante a su infertilidad.



*Perdita Avarities, corrasis obruta, ruina
Magnus inter opes (heu mihi) semper inops.*

Fig. 68. Jacob Matham, *La avaricia*, 1581.

County Museum, Los Angeles.

Jaques Callot (1592-1635), un maestro grabador francés que representó en sus obras, soldados, payasos y mendigos, realizados con un estilo moralista y grotesco; influyó en grandes artistas como Rembrandt, Van Dyck o Goya. En su grabado *La avaricia* (fig. 69), los signos de vejez aparecen en las arrugas, en la vestimenta descuidada y en unos anteojos para contar las monedas que contienen las bolsas que tiene en sus manos a sus pies y en el pico de un extraño pájaro que corona su cabeza.



Fig. 69. Jacques Callot, *La Avaricia*. 1618.

Museo de la Albertina, Viena.

Otra versión de la avaricia aparece en una obra alegórica que se refiere a la abundancia del pintor manierista italiano Cavaliere D'Arpino (1568-1640). Es una obra en la que se concentra una iconografía compleja. El punto central del cuadro lo ocupa una mujer joven vestida de blanco para transmitir pureza. Se sienta sobre una roca escalonada para mantenerse a cierta distancia de las dos figuras, derecha e izquierda. Es una figura clásica, por su atuendo, su peinado y los adornos de sus pies. La abundancia es el centro, el equilibrio y la abundancia representada por el cuerno repleto de joyas, una jarra que vierte agua generosamente y un pájaro sobre la cabeza que simboliza la libertad.

D'Arpino, ilustrador de Cesare Ripa, añade dos figuras como signos opuestos a los que la abundancia debe mantener lejos. Uno está a la derecha: es el *Exceso* o el despilfarro representado por una mujer joven con un halcón, un perro de caza y un juego de cartas en la mano. Otro a la izquierda es la *Avaricia* con su iconografía particular: una mujer vieja, la ropa andrajosa de la que asoma un seno desnudo, que ansiosamente guarda la poca leche que le queda, la bolsa de monedas y un cofre, ambos sostenidos por brazos musculosos y por unas manos como garras igual que sus pies, en alusión al aferramiento a sus posesiones.



Fig. 70. Cavaliere D'Arpino, *La abundancia*. 1600-1624.

Pinacoteca Tosio-Martinengo, Brescia.



Detalle del cuadro

En épocas posteriores, la imagen de la avaricia irá evolucionando hacia imágenes de un pecado más personal y con otras representaciones narrativas; aparecen mujeres de cierta edad, en las que las manos cumplen su fin de contar monedas, como en la obra de Mathias Stomer (1599-1600/1650).

Stomer, pintor flamenco de estilo caravaggesco, es exagerado hasta el tenebrismo por los contrastes de luces y sombras. En este caso se adapta a la representación de los rasgos de la vejez similar en estilo a la de otros cuadros del mismo autor: *Mujer anciana con una vela* y *Mujer anciana rezando*, pintados aproximadamente en las mismas fechas. Los cuadros de las mujeres mayores que aparecen en las obras mencionadas corresponden la etapa final de su vida. En el caso de *La Avaricia* (fig. 71) se acentúan los rasgos del envejecimiento en las arrugas del rostro y en las manos de la mujer. La iconografía reproduce los mismos códigos constantes de esta temática: la presencia de monedas y la bolsa repleta de ellas y que ella muestra en unas pocas piezas al parecer de oro. Con ese gesto de las manos muestra una alusión al afán no de *acaparar* sino de *guardar* el dinero como una versión atenuada de la avaricia que ya no es como vicio o pecado.

Para subrayar esta idea, Stomer ha querido señalar en este cuadro el arca con su cerradura bien visible, para guardar documentos, joyas, y un pequeño cofre encima del baúl.



Fig. 71. Mathias Stomer, *La Avaricia*. 1640.

Musée de Grenoble.

La usura

La avaricia se relaciona con la usura, aunque tiene un significado diferente. La usura se entiende como un abuso en el cobro de intereses por un préstamo de dinero, más como un vicio que como pecado o como un caso extremo de la avaricia. En la iconografía más representativa del intercambio dinerario encontramos una obra del pintor español José Ribera (1591-1652). En el cuadro *Vieja usurera* (fig. 72) no se advierte explícitamente la usura, las monedas no ocupan un primer plano de la escena, de ahí la rareza en su representación en el cuadro de Ribera. El pintor nos muestra este vicio en la imagen de una mujer anciana que sostiene una balanza con una de sus manos, como instrumento para pesar un dinero, que no aparece en el cuadro. Todos los rasgos de la mujer evidencian su ancianidad, la espalda encorvada, los ojos pequeños bajo los que surgen pronunciadas ojeras, el rostro de pómulos flácidos y las pronunciadas arrugas que surcan su frente son claro indicio de la edad. La anciana del cuadro ofrece una imagen con una mirada concentrada, dirigida solo hacia el contenido de los platillos. El color en tonos ocres y marrones y la iluminación de la figura sobre el fondo oscuro añaden un toque tenebrista a este cuadro.



Fig. 72. José de Ribera, *Vieja usurera*. 1638.

Museo del Prado, Madrid.

La envidia

La envidia es un pecado que se asocia a la desgracia. De hecho, en los textos sagrados Caín, hijo de Adán y Eva, se dejó arrastrar por el veneno de la envidia hasta el punto de asesinar a su hermano Abel. Más adelante aparecen personajes como los hermanos de José, que venden a su hermano por envidia, o la madre que por el mismo motivo intenta quedarse con un hijo que no es suyo, en el famoso juicio del Rey Salomón.

En el análisis de la psicóloga Melanie Klein (1882-1960), en su trabajo *Envidia y Gratitud* (1957) se sostiene que la envidia nace del odio al querer destruir al otro, porque posee lo que uno no tiene. Los celos se diferencian también de la envidia porque alguien ha tomado todo lo bueno, que por derecho *me* pertenece. Por el contrario envidia se duele al ver que otro tiene aquello que se quiere para uno mismo (Klein, 1958).

En el siglo XVI, en la *Iconología* de Cesare Ripa, encontramos asociaciones a la vejez femenina que aluden a la envidia en una de las descripciones recogidas de Ovidio e inspiradas en sonetos de Petrarca. Se refieren a la apariencia y condición social, con toda la parafernalia de los peores atributos físicos, en su rostro, en su cuerpo, y, por primera vez, en sus ojos (Ripa, 2007, p. 316):

Mujer, vieja, fea, pálida, de cuerpo seco y enjuto, y ojos bizcos (...) va mal vestida con traje color herrumbre, (...) como lo hacen las mujeres desocupadas de baja condición.

Ripa describe la envidia como una mujer tétrica y maligna que siembra el caos y envenena todo lo que encuentra, en un ambiente lúgubre de oscuridad y terror (Ripa, 2007, p. 316):

Enseguida la Envidia sucios de negra podre, a los techos acude: la casa esta de ella en unos hondos valles apartada, de sol privada, no transitable para ningún viento, triste y llena de indolente frío y cual de fuego carezca siempre y de calina abunde.

También Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura* recoge una descripción en el mismo sentido. Así describe los rasgos de la envidia (Da Vinci, 1947, p.148):

La envidia ataca con aguda infamia, alejando la virtud, la que espanta (...) Representadla mirando al cielo, porque si, en su mano está, emplearía sus poderes en contra Dios mismo (...) Pintadla seca y flaca por hallarse en trances continuos; haced que el cuerpo aparezca roído por una serpiente.

Existe un elevado número de obras en las que aparece la envidia como parte de una alegoría. Podemos mencionar, la *Emblemática* de Alciato del siglo XVI, Poussin en el siglo XVII y acercándonos al siglo XX, en obras pictóricas de Géricault o Gustav Klimt.

Los artistas no ponen obstáculos para representar la envidia de las mujeres que no aceptan algo que no poseen, la belleza. Así veremos, por ejemplo, víboras saliendo de la boca femenina, una imagen que se ha trasladado a nuestro lenguaje popular en la expresión *lengua viperina* que según la definición de la RAE se refiere a «una persona malintencionada a la que le gusta criticar a los demás» y que los pintores han utilizado para acentuar los rasgos negativos de la envidia.

La envidia se ensaña con el cuerpo de la mujer, con imágenes truculentas de su vejez que recoge elementos de la avaricia, como los pechos secos, como hemos visto en las anteriores imágenes. Son frecuentes las serpientes enroscadas en los cabellos femeninos que, en el caso de la envidia, se asocia con lo que llevó a los hombres a querer ser como los dioses o como un símbolo de los malos pensamientos. Caravaggio recoge esta imagen en su famosa *Cabeza de Medusa* de 1597 (fig. 73).

Los relatos coinciden en la descripción monstruosa de Medusa. Algunos lo atribuyen a un castigo de la diosa Atenea, posiblemente por haber profanado su templo en su encuentro con Poseidón (seducción o violación en distintas versiones), aunque también se dice que fue consecuencia de la arrogancia con la que su belleza.

Los relatos dicen que la sangre de la medusa tiene propiedades mágicas, una gota puede curar enfermedades, pero también puede causar la muerte. Se ha contado que con ella se regaba los desiertos del Líbano y que una vez hizo nacer víboras de la arena (Ovidio, 2011).



Fig. 73. Caravaggio, *Cabeza de Medusa*. 1597. Galería Uffizi, Florencia.

A comienzos del siglo XIV encontramos la obra titulada *La Envidia* de Giotto (fig. 74) en la Capilla de los Scrovegni en Padua en la que aparece la víbora, o serpiente, que sale de la boca de una anciana y se enrosca en su cabeza. La envidia es una mujer vieja y fea, con grandes orejas. Lleva un saco de dinero en una mano, y tiene sus pies ardiendo en el fuego de los celos.



Fig. 74. Giotto, *La Envidia*. 1302-1305.

Capilla de los Scrovegni, Padua.

Este pecado presenta similares atributos asociados a la vejez femenina, en la Emblemática de Alciato publicada en 1531, una obra que hay que entender como inscrita en la tradición simbólica de un nuevo lenguaje para describir los nuevos valores del hombre renacentista.



Fig. 75. Alciato, *La envidia*. 1531, nº 71.

En esta obra de Alciato aparece esa vieja de mirada fija y tez amarillenta que come víboras e incluso, su propio corazón.

Alciato describe la envidia como el vicio más dañoso del ser humano y así lo expresa en su Emblemática (Alciato, 1985, p. 107):

Por declarar la invidia y sus enojos,
Pintaron una vieja que comía
Bivoras
y con un continuo, de ojos
Su propio corazón mueve a porfía
Y lleva un palo en la mano de abrojos
Que le punzan las manos noche y día.

Otra referencia similar a la envidia pertenece a Petrarca en su obra *De remediis utriusque fortunae* (1354-1360) en la que se refiere en los mismos términos: la envidia come porque no puede comer víboras.

Estas descripciones literarias las encontramos representadas en un grabado de Jacob de Gheyn II realizado por su alumno Dolendo (1571-1629) en torno a 1600 (fig. 76). En la imagen, la envidia tiene rasgos de la vejez femenina coincidentes con la brujería en los signos que presenta el cuerpo, con pechos flácidos, el pelo en forma de serpientes y un paso enérgico que anuncia el fuego y las disputas que ella provoca.



Fig. 76. Jacob de Gheyn II, *La Envidia*.

Grabado realizado por Zacharias Dolendo, ca. 1600.

British Museum, Londres.

Jacques Callot (1592-1635), también dibujó figuras exageradas, de tamaño gigantesco, para subrayar con su tamaño la insensatez y vicios de los humanos. Con el fin de representar *La envidia* (fig. 77) Callot, fiel a las descripciones de Ripa y de los emblemas de Alciato, recoge una imagen en la que se acentúan con crudeza los rasgos característicos de este pecado. Es una imagen que expone, sin paliativos, la visión más siniestra de la envidia. Nos la muestra en todos estos detalles: los cabellos siguen el movimiento de la mujer avanzando hacia el frente casi volando, la delgadez extrema de su cuerpo, *corroído por la envidia*, siguiendo el dicho popular, y el cuerpo desnudo, con sus senos marchitos se acompaña de un lobo que en este caso simboliza la avaricia.



Fig. 77. Jaques Callot, *La envidia*. 1619-1621,

Museo de La Albertina, Viena,

Melchior Küsel (1623-1683) es un artista alemán que realizó una serie de grabados sobre la obra de Ovidio recogida en una de sus obras *La alegoría de la discordia* (fig. 78). La referencia a la envidia parece una fidedigna descripción del relato de este escritor, cuando la describe como una vieja en el capítulo II de *Las metamorfosis*. En esta variante, la envidia aparece como sembradora de la discordia y el caos y Ovidio la personifica en una vieja bruja huesuda con senos venenosos (Ovidio, 2011, p. 271):

la palidez se asienta en su rostro, la escualidez en todo su cuerpo, nunca recta su mirada, los dientes están lívidos por el moho, sus pechos están verdes de hiel, la lengua empapada en veneno. Le falta la risa, a no ser la que provoca la contemplación del dolor, desvelada por las vigilantes preocupaciones, sino que ve y se pone enferma al verlos, los éxitos de los hombres.

Y más adelante en otro párrafo Ovidio relata que este pecado poluciona todo lo que está a su alcance con su aliento emponzoñado (Ovidio, 2011, p. 271):

y cubierta de nubes negras por donde quiera que pasa, postra los florecientes campos y quema las hierbas y lo alto de las amapolas roe y con el aflato suyo pueblos y ciudades y casas mancilla...

La envidia se personifica en una vieja vestida con harapos, con la caballera infestada de serpientes y largos y secos senos con pezones en forma de pico de ave dirigidos a la tierra para crear estragos. Con una mano sujeta lo que parece un fuelle para apartar las nubes turbulentas, y con la otra trata de cubrir su desnudez. Va sembrando discordia, como figura en el título de esta obra, entre los dioses del Olimpo que aparecen en semicírculo entre nubes, en la parte superior del grabado, una imagen que recuerda al cuadro de Rafael *El Parnaso* (1511). En el entorno terrenal hay otros personajes e incluso unos perros que luchan entre sí.



Fig. 78. Melchior Küsel, *Allegory of discord*. 1670.

Ashmolean Museum, Oxford.

Posteriormente, con casi dos siglos de diferencia vemos como perdura la representación de este pecado en una versión de Theodore Géricault (1791-1824), pintor francés del Romanticismo que vivió una vida corta y atormentada por el sufrimiento de una etapa depresiva en su juventud. Mostró un interés especial por la envidia como parte de otros diez retratos titulados *La monomanía*, alusivos a los padecimientos como afecciones que remiten a una parte del intelecto, del ánimo o la voluntad. Este título fue un término acuñado por Esquirol (1772-1840), médico en un asilo de locos llamado, La Salpêtrière (Paris).

Un discípulo suyo, encargó a Theodore Géricault los retratos de los diez *monómanos* entre los que se encuentra *La envidia* (fig. 79) que también aparece bajo el título *Retrato de una loca*. En este retrato una mujer de envejecido rostro, inclinada por el peso de sus años, no responde al estereotipo de la mujer envidiosa, no parece corroída por este vicio o al menos está suavizado por un sentimiento de tristeza en su mirada lejana, vacua y una melancólica sonrisa que no deja entrever síntomas reveladores de una feroz envidia como en los ejemplos anteriores, sino más bien de su estado patológico. Se cubre con un atuendo algo descuidado en el tocado de la cabeza que deja asomar sus canas. En el mantón con el que cubre su cuerpo encorvado predominan los tonos marrones que no destacan del fondo para reforzar la intención del pintor de señalar su resignación en el padecimiento de su extravío. Resalta únicamente el tocado blanco ya desgastado por el uso y desatado, una vez más como símbolo de falta de voluntad y abandono.

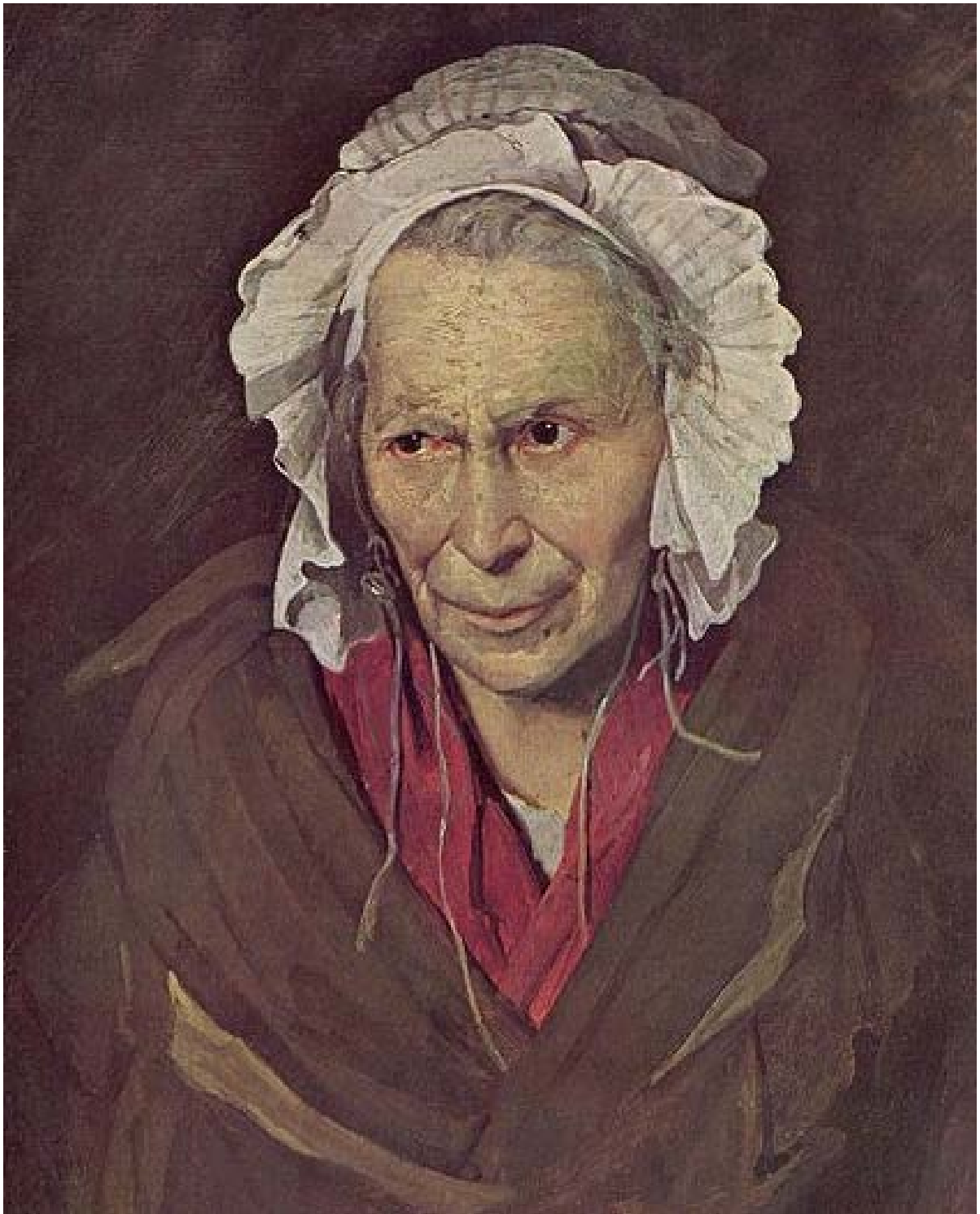


Fig. 79 Theodore Géricault, *Monomanía de la envidia*. 1820.

Museo de Bellas Artes, Lyon.

En el cuerpo de la mujer, las serpientes tienen un origen mitológico. En algunas representaciones, como hemos visto en sus cabellos en la cabeza de la medusa de Caravaggio de 1597 (fig. 73) y las anteriores de Callot, Küssel y Burkmaier, aparecen vinculadas a la envidia.

En Occidente se habla de las serpientes de la envidia, es decir, lenguas de serpiente probablemente siguiendo el origen bíblico que en el libro de la Sabiduría identifica la serpiente con el demonio. En definitiva, no hay versiones más tremebundas y amenazadoras como las descripciones de la envidia ni son comparables con las de otros pecados capitales. Ninguna se ensaña de la misma manera con la imagen femenina de la vejez cuando se vincula pictóricamente a la figura de las serpientes enrolladas en los cabellos, saliendo de la boca, sembrado la discordia, el caos, y envenenando todo a su paso.

Si miramos a los cuadros que representan los vicios y los pecados en la vejez femenina, podemos plantearnos por qué motivo las mujeres están representadas individualmente en arte sin un compañero al lado. Desde la Creación de Adán y Eva, Adán necesitaba a Eva y la mujer existe en relación con el hombre, por tanto, suelen aparecer en pareja, pero si la mujer tiene una conducta reprobable, su comportamiento es más censurado que el del hombre. Podemos afirmar que en el arte las representaciones de mujeres con inclinaciones malévolas o comportamientos pecaminosos, son más frecuentes en la pintura, más dramáticas y sus características, más exageradas.

Brujería y celestinaje

Brujas

Desde la mitología clásica, las brujas arrastran consigo un maleficio que inexorablemente las vincula a las mujeres viejas. Esta personificación se remonta a las harpías de la mitología griega cuyo significado tiene que ver con un pájaro que vuela, saquea todo y aparece con cara de anciana. En el análisis de las imágenes sobre la brujería, vamos viendo cómo se va urdiendo un entramado que une los hilos de los vicios y las supersticiones con la edad de las mujeres que recaen sobre la figura de la bruja. Una mujer anciana que actúa en figuras como Hécate que, en su mundo mitológico, era la noche o lo oscuro, y nos remite, en el mundo real, a lo invisible o privado en el ámbito femenino. Hécate, de origen oscuro, es una diosa anciana. En el terreno metafórico Hécate se asocia con el mundo subterráneo y su momento es el crepúsculo.

Cuando a las mujeres viejas se las tenía por brujas, nos informa Jean Shinoda Bolen, Hécate recibió el título de reina y era vista como una figura diabólica. En su vinculación con la hechicería en su faceta como protectora de los hombres, sus atributos fueron transformándose a través del tiempo por su vinculación con la luna y la noche, convirtiéndose posteriormente en la reina de los fantasmas (Shinoda Bolen, 2003).

En las referencias lingüísticas sobre brujería encontramos que el término *magia* puede referirse tanto a hombres y mujeres en cuanto a su práctica y el genérico *mago* según lo define la RAE como *alguien que conoce o practica la magia*, o ciencias ocultas. En otra versión más actual, según la propia Academia se define como una persona *con capacidad de éxito empresarial*. Ej.: un *mago de las finanzas*. No existe una definición para *maga*. En la de *bruja* aparece una segunda versión en la que además de la más habitual que la describe como *una mujer que tiene pactos con el diablo y por ello poderes extraordinarios*, le añade la coletilla de que en los cuentos infantiles *puede volar montada en una escoba*.

Estas definiciones no son sino una evidencia del arraigo cultural de la identidad de la bruja que al trasladarse a la práctica de la magia no existe en versión positiva, por tanto, cabe deducir que carece de la capacidad de éxito empresarial, que es exclusivo de los varones.

En los antecedentes de la literatura latina, el poeta Horacio (58-8 a.C.), nos ha legado uno de sus *Épodos* en el que se refiere a las brujas en la figura de Cánida que reúne muchos de los elementos que se reproducen en grabados posteriores (Horacio, 1975, p. 397):

Cánida, adornada con pequeñas víboras en su despeinado pelo,
manda que cabrahigos sacados de tumbas
y cipreses funerarios y huevos y plumas de un nocturno búho
embadurnadas con sangre
de un feo sapo y yerbas que producen Yolco
y la Hiberia rica en pócimas
y huesos quitados a perros en ayunas
consume una llama cólquica.

El escritor español renacentista, Antonio de Torquemada (1507-1569) se refiere a las *lamias* unos seres temibles, seductores y mortíferos capaces de sembrar el terror entre los mortales que vivían en una zona triste, un tipo de limbo donde habitaban. En el *Tesoro de la lengua castellana o española*, publicado en 1611, su autor, el erudito español Sebastián de Covarrubias (1539-1613) en la definición de este término se refería a las brujas de esta forma (Covarrubias, 1993, p. 79):

ciertas mugeres, o por dezir fantasmas de malos espíritus, que en forma de figuras de mugeres muy hermosas, atrian así a los niños y mancebos con halagos yúltimamente los mataban y se los comían.

Indagando sobre sus orígenes históricos nos preguntamos ¿cuáles fueron las coordenadas que dieron origen a la presencia literaria e iconográfica de las brujas?

Para Huizinga nunca como en el siglo XV, se había luchado tanto contra las brujas. Se cierra la Edad Media y se entra en el Humanismo a la vez que se consagra la creencia y la lucha contra la brujería por medio del *Maleus Malleficarum*, o *El martillo de las brujas*, publicado en Estrasburgo en 1487, y de la bula de Inocencio VIII *Summis desiterantis*, de 1484, que abren la lucha contra las brujas. Son muchos los autores que

relacionan la aparición de las brujas como un deseo popular para buscar remedios de sus males y desgracias, en los periodos más oscuros de la Edad Media. Pero para Huizinga en su texto *El otoño de la Edad Media* (2012) no hubo ni humanismo ni reforma con capacidad suficiente para acabar con este desvarío. El siglo XV fue una época de intensa depresión y pesimismo por la continua presión bajo la que vivió la sociedad de aquel siglo a causa de la violencia de las guerras, de la peste, la sequía y el hambre.

Y aún más, según este autor, ¿cómo pudo llegar a tener lugar en la Historia de la humanidad un episodio como lo fue la caza de brujas? La razón podría estar en que la actitud ante la superstición, la hechicería y principalmente frente a las brujas fue inicialmente muy vacilante y falta de firmeza. Estos periodos estaban dominados por la histeria colectiva y la superstición, sin detenerse a reflexionar sobre los motivos de estos actos (Huizinga, 2012).

La persecución europea a las brujas contó con la participación clara y manifiesta de la Iglesia y la ceguera con la que se llevó esta persecución tenía en parte su causa en que no se distinguía con claridad entre brujería y la hechicería.

La hechicería acumulaba toda la aversión y temor hacia los crímenes, incluso aquellos que caían fuera del ámbito religioso. La persecución religiosa, se puede atribuir no tanto a la Inquisición, sino a la misoginia que exhortaba a buscar y castigar a la bruja, como anteriormente había perseguido a los herejes. Sin los siglos de misoginia contra las mujeres, la caza de brujas no habría sido posible. En este sentido, Huizinga se refiere a que la Reforma destruyó la veneración a las santas, pero dejó sin atacar la fe en los demonios y en las brujas (Huizinga, 2012).

En el plano psicosocial, el tema de la brujería tiene sus orígenes en lo más profundo de la subjetividad y del imaginario social. Contiene muchos elementos que, en ocasiones, se nos antojan contradictorios como la particular destreza para el manejo de hierbas y condimentos curativos, motivo de persecución y condena, o bien la función de fabricar terrores infantiles y, en paralelo, desarrollar la capacidad de la creencia social en las brujas, para causar estos miedos.

Bárbara Valdés Brizuela en su trabajo sobre *La caza de brujas, como motivo literario*, dice que cualquier persona que destacara dentro del marco de los estrictos patrones de una sociedad temerosa y cerrada ante lo desconocido, podía despertar la desconfianza de su entorno y ser acusada de practicar la brujería, con la consiguiente pena de muerte.

Un inquisidor podía juzgar a una persona simplemente por su apariencia sospechosa y esta podía ser juzgada sin derecho a defenderse. Los juicios dependían o bien de los tribunales eclesiásticos o bien de los civiles, y estaban formados exclusivamente por hombres, quienes rara vez eximían a la acusada de su condena, dado que la mera acusación suponía en aquel momento una culpabilidad implícita. La mujer no tenía opción alguna de defenderse y demostrar su inocencia; por si no fuera suficiente, la tortura fue un método muy común en los interrogatorios (Valdés Brizuela, 2014).

Sin embargo, a pesar de la acuciante persecución por sus actividades maléficas, y de su vulnerabilidad ante acusaciones y en juicios contra ellas, la brujería se propagó enormemente. La figura de la bruja atemorizó a toda la población europea durante siglos, incorporándose posteriormente, a la cultura popular y en los siglos XVI y XVII esta asociación constituyó un prototipo dominante en el arte o la literatura.

Las brujas se posicionan como criaturas mortales con cuerpos malditos que a veces establecían pactos sexuales con el diablo. Son los casos que causan una impresión particularmente horrible: el ámbito sombrío el «lugar triste de los pactos del diablo con las brujas», al que se refiere Sebastián de Covarrubias.

La imagen de la bruja ha estado cargada secularmente de una serie de atributos que la describen como una vieja siniestra, oscura y malvada, capaz de volar, provocar epidemias, modificar el clima y sembrar el terror. En el imaginario colectivo se ha mantenido la convicción de que las prácticas maléficas de la brujería están asociadas a la naturaleza femenina. Este estereotipo surgió alrededor de 1400 y se mantuvo al menos en el derecho criminal hasta final del siglo XVII. Uno de los factores desencadenantes del estereotipo de la bruja fue el progresivo aumento del poder eclesiástico cada vez más intolerante y temerosa ante la idea de no poder controlar posturas inconformistas en el seno de la Cristiandad. Traspasar los límites o cualquier intento de vivir y pensar al margen de lo establecido era inmediatamente reprimido (Guerrero Navarrete, 2013).

Las brujas son capaces de inspirar terror en un mundo cristiano que las condena por subvertir el orden establecido entre el cuerpo y el espíritu, el bien y el mal, la naturaleza humana y la naturaleza animal. Retan en particular al orden de la sociedad patriarcal corrompiendo a los hombres inocentes, desestabilizando la sociedad y la naturaleza provocando tempestades con rayos y truenos amenazando cosechas y las propiedades familiares (Petherbridge, 2014).

Georges Duby y Michelle Perrot exponen razones por las que relacionan la imagen de las brujas con la de las mujeres mayores. Aluden al estereotipo de la bruja maléfica en correlación con la crisis de la Cristiandad y con la quiebra de la unidad religiosa que atraviesa los siglos XIV y XVII. Estos hechos dan origen a una diversidad de creencias y a una degradación de la imagen femenina, a lo que sin duda contribuyó la misoginia de la Iglesia Católica que sancionaba la brujería como delito (Duby y Perrot, 2000).

La asociación de las mujeres de edad con estos personajes y la brujería ha sido insuficientemente analizada. Podría explicarse a través de un concepto estereotipado de que las mujeres son más débiles física e intelectualmente que los hombres, lo que implicaría una mayor apertura a la persuasión a los acercamientos del diablo y, además, una mayor dificultad de controlar sus pasiones carnales.

A estas razones habría que añadir otras, como son los roles tradicionales asignados a las mujeres que aumentan su vulnerabilidad. La brujería se asocia con los miembros más devaluados de la sociedad, como las más viejas y las más pobres sin ningún tipo de protección. Con frecuencia las mujeres viejas dependían de la caridad pública para sobrevivir y para ellas la brujería era el único recurso ante la carencia de poder. Explotan la credibilidad en el saber ancestral y en las prácticas demoníacas al estar dotadas para ejercer ciertas actividades mágicas. La caza de brujas devaluó aún más la imagen de la mujer vieja que se convirtió en un símbolo de esterilidad y hostilidad a la vida (Federici, 2014).

El *Maleficarum*, escrito en 1486 por dos frailes dominicos alemanes, Heinrich Kraemer y Jakob Sprenger, fue un texto esencial en el Renacimiento. En la introducción los autores pretenden explicar por qué hay más mujeres que hombres entre los acusados de tener tratos con el demonio. El resultado es un texto de sorprendente misoginia del que vale la pena citar un párrafo como ejemplo paradigmático de la vinculación con las nociones de la sexualidad, del pecado, de la feminidad y del mal. Alicia Puleo en el libro *Filosofía, Género y Pensamiento crítico* (2000), extrae los párrafos siguientes (Puleo, 2000, p. 44):

Dado que (las mujeres) son débiles en las fuerzas del cuerpo y del alma, no es extraño que pretendan embrujar a aquellos a quienes detestan. Por lo que hace al intelecto o a la comprensión de las cosas espirituales, parecen de una naturaleza diferente a la de los hombres (...) la razón natural explica que (la mujer) es más carnal que el varón (...) Finalmente, examinando los

carnales deseos de su cuerpo: ¿de dónde proceden tan innumerables males para la vida humana? (...) realmente, si el mundo pudiese estar sin mujeres (...) si no existiese la malicia de las mujeres (...) el mundo quedaría libre de pejuicios innumerables (...) Su aspecto es hermoso; su contacto es fétido, su compañía mortal (...) Concluyamos pues: todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal que es insaciable en estas mujeres.

El *Maleficarum* está dividido en tres secciones, cada una de las cuales plantea preguntas específicas y se propone responderlas a través de argumentos contrarios. Hay poco material original en el libro; es más que nada una recopilación de creencias y prácticas preexistentes, pero sus ideas sobre la brujería se extendieron rápidamente gracias a la imprenta, que propagó no solo grabados sino textos, la mayoría escritos por juristas, sacerdotes o clérigos, que del latín fueron traducidos a otras lenguas europeas (Petherbridge, 2014).

Este tratado defiende subrepticamente el enfrentamiento entre los sexos, el femenino más agresivo con el masculino que ve amenazada su reproducción. Tiene por tanto una idea implícita de una sexualidad amenazadora para los hombres, dando por descontado que no hay brujos sino brujas.

Los agentes de la Inquisición encontraron en este libro un manual con descripciones de la naturaleza diabólica femenina. La bruja existía, era hereje y se reunía con otras en vuelos nocturnos para cultos o prácticas extrañas. Romeo de Maio resume en esta frase su crítica más aguda al *Malleus Maleficarum* (Maio, 1988, p. 282):

Jamás la cultura antifeminista se había condensado como en este archivo de superstición, arrogancia sagrada y estúpida crueldad.

La sociedad reclamaba la culpabilidad de las mujeres, las más pobres, las más feas y las más viejas. Y esto se traslada a los grabados de la época. Pocas imágenes resumen tan expresivamente la convergencia de la vejez, la brujería, la avaricia y la pobreza, como el siguiente de Hans Burgkmair el Viejo (1473-1531) que recoge una figura diabólica detrás de la cabeza de la vieja que, según el título del grabado, discute con uno de sus perseguidores inquisitoriales, en alusión, una vez más, al famoso *Maleficarum*.



Fig. 80. Hans Burgkmair, *Disputa entre una bruja y un inquisidor*. 1512-1516.

Dorotheum Galerie, Viena.



Detalle del grabado.

Por lo que se refiere a la edad, el estereotipo de la bruja sería el de una mujer descrita como fea y siempre vieja. No existen razones objetivas que pudieran explicar la razón por la que, debido a su avanzada edad, algunas mujeres mayores que eran curanderas o comadronas, pudieran ser sospechosas de brujería. Estos oficios se realizaban al llegar a la vejez, pero esto no explica la posibilidad de asociarla a la brujería. A veces las hijas de las brujas eran víctimas de acusaciones, ya que estaba extendida la creencia de que el poder brujo se propagaba por instrucción y por herencia (Armengol, 2001).

Hay quien explica la persecución de las curanderas y comadronas como forma de negar todo poder científico a las mujeres y reservarla como fuente de dominio intelectual a los hombres. En esa escalada en contra de las mujeres, se encontraron también en la brujería explicaciones para justificar todo lo que se descargaba sobre ellas.

Hay una contradicción entre negar a las mujeres el saber y atribuirles poderes extraordinarios. No podían dominar ni las catástrofes ni los fenómenos sobrenaturales, ya que estos escapaban a su entendimiento (Duby y Perrot, 2000, p. 498):

De esta manera, las comunidades aldeanas descargaban las tensiones sobre el eslabón más débil de la sociedad rural. En 1595 una orden de Felipe II para los Países Bajos españoles mencionaba a las ancianas como particularmente sospechosas de brujería.

Durante el Renacimiento y el Barroco se expande la idea de la inevitable decrepitud de la vejez femenina que incluso llega a relacionarse con algunos mitos antiguos como el de la *bilis negra* y con la creencia de que era el diablo el que manejaba estos *humores* o líquidos del cuerpo femenino, por lo que muchas mujeres ancianas debido a sus pactos diabólicos fueron consideradas brujas. Se atribuían los fenómenos paranormales a un origen satánico, se consideraba a las brujas como traidoras de la ciencia y como responsables de todos los vicios y pecados. Todas las mujeres pobres eran brujas potenciales al llegar a la vejez.

El estereotipo de *La vieja bruja* ha llenado con su presencia el imaginario humano desde esos tiempos trasladándose a los relatos, fábulas y piezas de la literatura clásica además de servir de inspiración a las representaciones artísticas, pinturas y grabados de todas las épocas. No hay brujas jóvenes en cuentos infantiles o en representaciones artísticas, la iconografía señala los rasgos más acusados de la vejez acompañados en general de una fealdad notoria con el fin de reforzar su poder atemorizador. Además de la imaginería en las artes plásticas, hay que contar con todo un repertorio literario que ha adquirido una gran relevancia al relacionarla con la magia y a sus prácticas acompañadas de toda una parafernalia de productos y ungüentos procedentes de la herboristería.

La brujería era una variante de la alquimia o del radicalismo y fanatismo religioso. Además, era considerada como una amenaza debido a su impronta sexual erótica y a la creencia en sus poderes maléficos causantes de gran ansiedad en las personas atacadas por ellas. Así, la bruja representa una sexualidad desenfrenada derivada directamente de Satanás. La idea de la sexualidad de las brujas proviene de relatos en los que la lascivia de las mujeres era asociada con el demonio. Estas cuestiones tuvieron una gran influencia en que la brujería se asociara a la sexualidad que en su mayor apogeo derivaran en un temor hacia a la sexualidad femenina según el análisis de Evelyn Fox Keller (1991).

En las más antiguas representaciones pictóricas, las brujas vuelan en largos tenedores de cocina, trozos de ramas, así como dragones, cabras con cuernos u otras encarnaciones

monstruosas del diablo. A partir del siglo XVII y posteriormente, las brujas se representan saliendo de las chimeneas volando en escobas, dejando tras de sí cocinas humeantes donde habían preparado sus ungüentos y mezclas para sus encantamientos.

En la Antigüedad clásica, las brujas atravesaban en vuelos salvajes los cielos nocturnos como una metáfora de una sexualidad descontrolada. En esta conexión entre la sexualidad y el acto de volar se han encontrado las ya comentadas connotaciones fálicas esta vez, con propósitos humorísticos o satíricos. El poder de volar fue cuestión inaceptable para los teólogos ya que la magia atribuida a las brujas fue negada por la Iglesia hasta el punto que la demonización de hombres y mujeres fue causa de persecución (Yehouda, 1998).

La escoba, forma parte de las creencias de que las brujas se trasladan a lomos de animales. Posteriormente esta creencia se prohibió según el documento *Canon Episcopi* publicado en el año 906 que, como su nombre indica, fue una guía para los obispos sobre la brujería.

En palabras del antropólogo Marvin Harris (Harris, 2006, p. 194):

La Iglesia católica insistía en un principio en que no había cosas tales como brujas que volaban por el aire. En el año 1000, se prohibió la creencia de que estos vuelos ocurrían en la realidad; después de 1480, se prohibió la creencia de que no ocurrían. En el año 1000 d.C. la Iglesia sostenía oficialmente que el viaje era una ilusión provocada por el diablo. Quinientos años más tarde, la Iglesia sostenía oficialmente que quienes afirmaban que el viaje era simplemente una ilusión estaban asociados con el diablo. El punto de vista más antiguo se regía por un documento llamado *Canon Episcopi*. En relación con la gente que creía que bandas de brujas volaban durante la noche, el Canon advertía: «El alma impía cree que estas cosas no suceden en el espíritu, sino en el cuerpo.

La teoría de que las brujas viajando por el aire en sus orgías no existían más que en la imaginación popular, pero fue defendida ocasionalmente como una fantasía que partía del diablo. En el siglo XV, el preboste de la Iglesia luterana Martin Le Franc autor del poema *Le Champion des Dames*, dedica a Felipe El Bueno, en 1451 este poema, en el que muestra la superstición de la brujería asociada a la mujer bruja voladora (Martin Le Franc: *Le Champion des Dames*, 1451):

No hay vieja tan loca,
Que haya la menor de estas cosas, pero por hacerlas quemar o ahorca,
El enemigo de la naturaleza humana,
Que sabe tender tantas trampas
Los sentidos falsamente alteran
No hay palo ni estaca
En la cual nadie puede volar
Pero cuando el diablo les trastorna
La cabeza cree verlas viajar
A algún lugar, para gozar
Y cumplir a su voluntad.
Se las oirá hablar de Roma
Y no han estado allí nunca.

La iconografía de la bruja montada en una escoba surcando en cielo en un vuelo mágico nos resulta muy familiar. Apareció por primera vez impresa en la ilustración reproducida en el manuscrito de Martin Le Franc en 1451. La imagen de la mujer, sencillamente vestida sobre una rústica escoba parece más apropiada para barrer que para volar. Por su actitud y forma de vestir parece haber abandonado sus tareas de ama de casa para emprender el vuelo.



Fig. 81. Imagen de una bruja en el manuscrito de Martin Le Franc, 1451.

Desde la Antigüedad, las escobas han representado el poder mágico de la mujer. Las escobas se vinculan a poderes simbólicos y tienen connotaciones fálicas cuando aparecen cabalgando sobre ellas, el palo de la escoba entre sus piernas. En las creencias paganas, la escoba levantó sospechas entre los primeros cristianos y entre los cazadores de brujas, pero al contrario de lo que muchos creían, muy pocas de las acusadas de brujería confesaron haber hecho magia ayudadas por una escoba o haber volado en una de ellas (Petherbridge, 2014).

Alberto Durero (1471-1528) en uno de sus grabados determinó visualmente lo que se convertiría en el estereotipo de la bruja. Durero describe un hecho real y parece relacionada con la encíclica de Inocencio VIII (1432-1492) sobre la brujería. La bruja aparece montando una cabra, en sentido contrario a su cabalgadura (fig.82) Representa una mujer vieja y desnuda, evoca el solsticio de invierno tradicionalmente asociado al mundo al revés y a la constelación de Saturno. En este grabado la vieja bruja aparece desnuda montada sobre una cabra con cuernos, símbolo del demonio. *Vuela* hacia su destino, el Sabbath. Tiene ubres caídas por senos, una boca abierta por la que parece dar alaridos y unos mechones de cabello que apuntan en la dirección en la que se mueve de forma innatural, un signo de sus poderes mágicos. Incluso blande una escoba. He aquí a la matriarca de las brujas que hoy encontramos en la cultura popular.



Fig. 82. Alberto Durero, *Una vieja bruja* (cabalgando hacia el Sabbath). 1500-1501.

British Museum, Londres.

Hans Baldung Grien (1484-1545) seguidor de las tradiciones medievales y de las influencias de Durero y de Grünewald, mostró una obsesión con la magia y la brujería hasta el final de su vida, quizás influido por los temores religiosos hacia la herejía, la sociedad disoluta y los poderes ocultos de las mujeres que dominaron la mentalidad de la Edad Media. Baldung Grien, como muchos artistas de su época, reflejó en sus obras los estereotipos de la brujería y describió a las brujas, como mujeres participando en actos diabólicos y perversos.

En el caso de su obra *Las Brujas de Sabah* (fig. 83) son cinco las que forman un conjunto extraño, ubicado en plena naturaleza, con cascadas y árboles alrededor. En este grabado de 1510, están en grupo, hablan entre ellas, no necesitan cubrir de ropa su desnudez corpulenta. Una figura el espacio superior aparece como en el grabado de Durero montada sobre una cabra, en sentido contrario a su cabalgadura.

Solo se aprecian signos de vejez en alguna de ellas, en sus pechos desnudos secos y rematados en forma de pico. Una sostiene una bandeja y una tela con unos brazos extremadamente largos. Una de ellas está sentada sobre una gran tijera y mezcla una pócima en un cántaro con signos cabalísticos. Podría pensarse que están practicando sus actividades, ensayando sus vuelos nocturnos, rodeadas de sus productos como sapos, huesos y de ritos mágicos.



Fig. 83. Hans Baldung Grien, *Las brujas de Sabbah*, 1510.

Germanische Nationalmuseum

Nürnberg.

En el grabado titulado *Lo Stregozzo* (fig. 84) de Agostino Veneziano, una bruja con el cabello en desorden, la boca abierta y las ubres secas, se agarra a un caldero humeante con un brazo musculoso, mientras que posa la otra mano sobre la cabeza de un niño que, a su vez, aparece sobre otra una pila de infantes a sus pies probablemente para ser devorados como se menciona en el texto de Covarrubias. Es el paroxismo de la buja maléfica arrastrada por el esqueleto de un extraño monstruo, rodeada de cabras y demonios.

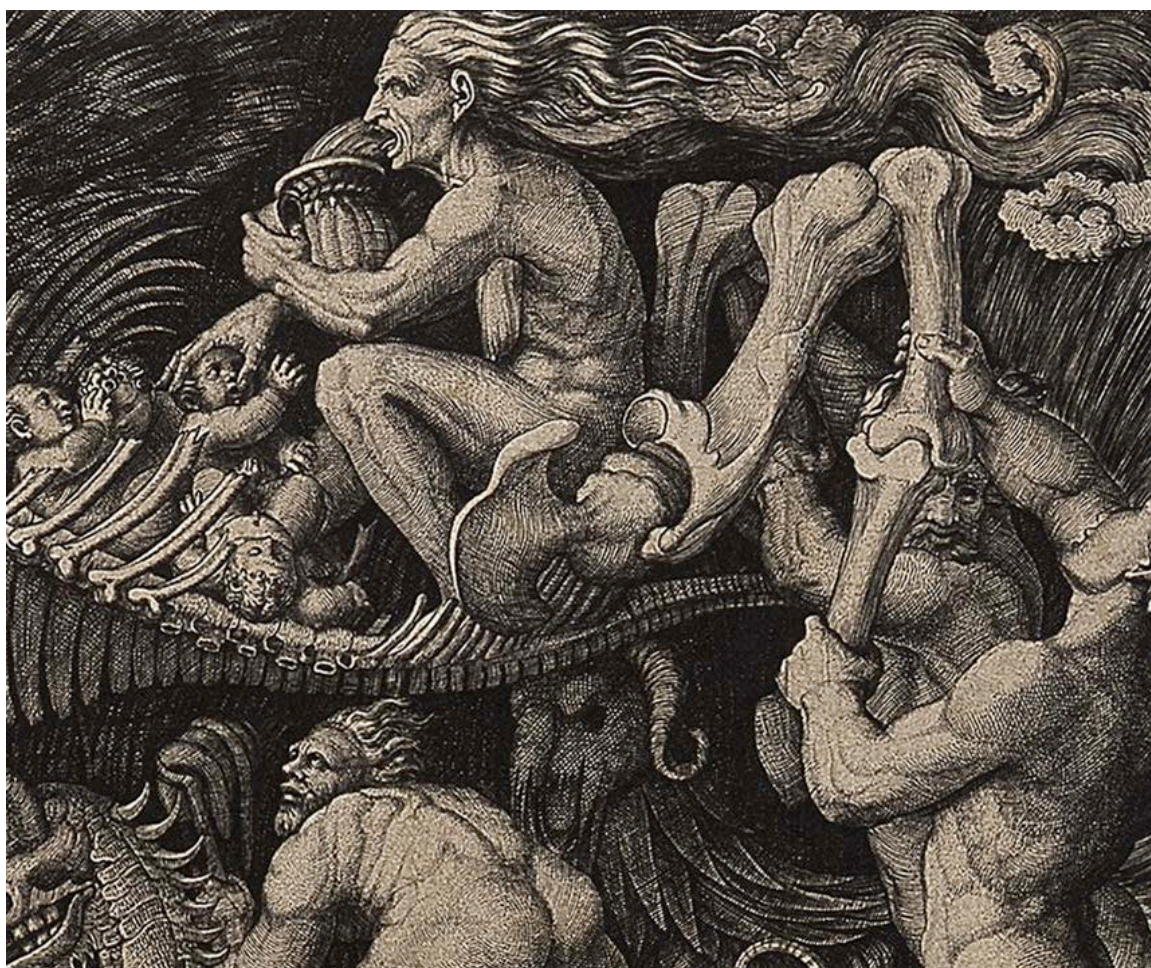


Fig. 84. Agostino Veneziano, *Lo Stregozzo*, 1520 (detalle del grabado).

Scottish National Gallery of Scotland.

El siguiente dibujo de Baldung Grien es excepcional en el marco pictórico y analítico en el que estamos analizando la brujería. En este caso aparenta un aspecto tranquilo, sin los atributos típicos de la brujería. Es a la vez un estudio de la vejez de una mujer y como figura en el título de este dibujo se refiere a *La bruja* (fig.85) Esta mujer aparentemente vieja por los rasgos de su boca, cuello y bajo sus ojos, aparece sentada cubierta con un tocado sobre su cabeza. El cuello abierto de su blusa deja ver un seno propio de una mujer vieja, y con ciertas connotaciones sexuales. El gesto de su postura y de su mirada demanda comprensión no como bruja sino como ser humano.



Fig. 85. Hans Baldung Grien, *Estudio de una de una vieja mujer, o La bruja*. ca. 1535.

Ubicación desconocida.

En otros casos para representar la brujería se utilizó el relato bíblico de Saúl (28:3-5). El pintor y grabador renacentista holandés Van Oostende (1470-1533), lo utilizó concentrando en su cuadro la narrativa completa con la intención de no dejar cabo suelto en todo lo que pudiera causar horror al observador y a la vez, estimular su fantasía. Los poderes mágicos de las brujas se recogen en este relato bíblico en el que Saúl, primer rey de Israel, pide ayuda por medio de los poderes de una adivina para luchar contra los filisteos. Ante el temor de perder la batalla, Saúl, rey de los israelitas, consultó a la bruja de Endor que predijo su derrota y el rey se arrojó sobre su espada.

El primer plano es un aquelarre, la pitonisa se sienta dentro de un círculo de tiza, rodeada de otras brujas, sátiros y otras figuras fantásticas. El suicidio de Saúl al fondo de la escena puede interpretarse como una advertencia contra la brujería. En el cuadro de Van Oostende se materializa un estilo teatral, en varios planos. La figura central, la bruja, aparece rodeada de toda la ritualística y despliegue de sus poderes; en este caso se ha querido resaltar su sabiduría, como una alternativa al poder de los sacerdotes y un desafío al poder divino. Van Oostende se aparta de la iconografía clásica de la bruja que habitualmente se representa con ropajes oscuros. Aquí aparece dotada de la posibilidad de volar triunfante y desafiando con una vara que señala los poderes celestiales.



Fig. 86. Jacob Cornelisz van Oostende, *Saúl y la bruja de Endor*. 1525

Rijksmuseum, Ámsterdam.

En una reciente exposición realizada en Brujas, se ha exhibido el siguiente cuadro de David Rijckaert III, pintor flamenco perteneciente como su padre David Rijckaert II al gremio de San Lucas de Leiden. En este cuadro aparece una bruja con la escoba voladora, un elemento que tradicionalmente se asocia a la brujería, esta vez no vuela sobre ella, la utiliza para ahuyentar a figuras demoníacas con reminiscencias a la pintura del Bosco. El cuadro parece separar la imagen más realista de la bruja de las imágenes de la derecha que nos recuerdan al Bosco. Solo las separan unas sombras en las que vuela un murciélago y una serpiente. La representación de la bruja es más coherente con la imagen característica de este personaje. En su delantal azul parece acaparar joyas y otros objetos valiosos que supuestamente son consecuencia de sus malas artes.



Fig. 87. David Rijckaert III, *Dulle Griet of Helleveeg*. 1650.

Museo de Historia de Viena

La vejez en la imagen de la bruja provoca temor a sus hechizos, si bien sus dotes para conjurar males se desarrollan en paralelo a las prácticas de acciones curativas debido a sus conocimientos de herboristería u otros filtros de los que abundan ejemplos que perduran en la imaginación popular. En un intento de recuperación de esta imagen femenina, Simone de Beauvoir, desde una visión menos fantasiosa, trata de conceder a la vieja el derecho de ganarse la vida pues ya no hay otra forma para una anciana sola, vieja y pobre (Beauvoir, 1970).

Simone de Beauvoir defiende que, a pesar de su edad, estas mujeres seguían vivas y con tantas necesidades primarias y afectivas como cualquiera.

Por tanto, intentaban ganarse la vida ejerciendo *una profesión* cuyas artes eran una imposición social de la que trataba de extraer algún beneficio por medio de la agudeza mental, la picaresca o el ingenio. En el ámbito del arte, hay continuado la representación de las brujas en los grabados de Goya. Dentro de los innumerables estudios sobre este pintor, el realizado por Tzvetzan Todorov ofrece una versión de la brujería goyesca bajo el título de *Máscaras, caricaturas y brujas* aludiendo a que el vínculo entre ellas responde a la intención del pintor de representar a las brujas en sentido realista: «no como un tipo de persona, sino como un tipo de existencia» (Todorov, 2006, p. 37).

La imagen de bruja volando sobre la escoba titulada *Linda maestra*, es un grabado de la serie *Los Caprichos* señalados con el número 68, pertenece a una serie de ochenta láminas. La imagen de este personaje nos parece ambivalente. Tiene por un lado los rasgos inconfundibles de la vejez, en su cuerpo y en los cabellos, y por otro, comparte la escoba una joven bien formada agarrada a las espaldas de la vieja. Ella es la que conduce a la joven a un mundo oscuro como lo muestra un búho que sobrevuela la imagen nocturna. *Linda maestra* (fig. 88), es una de las mejores representaciones del tema de la brujería. Es la parodia del tema de la prostitución en el que Alfonso Pérez Sánchez contrasta la belleza de la joven con el decrepito desnudo de la bruja vieja (Pérez Sánchez, 1992, p. 72):

Las viejas quitan la escoba de la tienen buenos bigotes; les dan lecciones de volar por el mundo, metiéndolas por primera vez, aunque sea un palo de escoba entre las piernas.



Fig. 88. Francisco de Goya, *Linda maestra*. 1797-1799.

Museo del Prado, Madrid.

También hubo veces que se defendieron a estas mujeres negando su brujería. Reginald Scot (1538-1599) un inglés, miembro del parlamento, se refiere al siglo XVI como un periodo sangriento por la caza de brujas, un acontecimiento histórico que ocurrió en toda Europa. Scot baraja unas cifras entre cuarenta mil y cien mil ejecuciones, las que califica como una gran perversión de la justicia y una gran pérdida de la vida de estas mujeres. En medio de estos tiempos de ignorancia y superstición, este personaje inglés, trató de defender a las brujas acusadas de cargos presentados contra ellas y de demostrar con gran empeño la inexistencia de la brujería. Sus puntos de vista los expuso en su libro *Discovery of Witchcraft*, un extenso tomo publicado en 1584 que niega los supuestos poderes de las brujas con argumentos devastadores contra ellos.

Entre las imágenes de las brujas colgadas, hemos encontrado un grabado escalofriante (fig. 89) de Sir Georges Mckenzie's publicado en Edimburgo en 1678 en el que aparecen las brujas haciendo cola para ser ejecutadas en una escena pública y al fondo observadas por unas mujeres que están detrás de unas rejas. Al fondo lo que podía ser un castillo medieval.



Fig. 89. *Law and customs of Scotland in Matters Criminal*.

Edimburgo, 1678.

Celestinas y alcahuetas.

Las celestinas son en general mujeres viejas pintadas con rasgos muy negativos, comparten muchos elementos con la brujería. La astucia y la sagacidad en *La Celestina*, como bruja aparece en Calisto y Melibea, una obra que nos revela que hay ciertos rasgos del personaje central que corresponden a la personalidad de una bruja. La divulgación universal de este personaje construye el arquetipo de la *vieja alcahueta* que recurría a otras mujeres para obtener favores sexuales con el uso de sus malas artes y maleficios.

Julio Caro Baroja (1914-1995) analiza en su texto *Las brujas y su mundo* el personaje de Fernando de Rojas que llegó a crear un nuevo género, llamado *celestinesco* formado por una serie de obras inspiradas en *La Celestina*, una de las obras cumbres de la literatura española (Caro Baroja, 2010)

En la descripción de Caro Baroja, el personaje de la *celestina*, se diferencia de lo que se entiende por *alcahueta*, al estar asociada con la mercancía del amor con habilidades cercanas a la hechicería de las brujas (Caro Baroja, 2010, p. 142):

Es una mujer mal afamada, que después de haber pasado la juventud como mercenaria de amor, se dedica a en la vejez a servir de alcahueta o tercera, dirigiendo también su consejo a una serie de prostitutas y rufianes. Es hábil perfumista y fabricante de cosméticos o productos de belleza. Pero además practica la Hechicería. Hechicería erótica, ante todo. Sus conjuros diabólicos son sabios, complicado su laboratorio, en el que se mezclan las plantas con propiedades reales (medicinales o venenosas) y aquellas mismas sustancias de que hablan los poetas latinos con horror, pero sin saber nunca sus efectos verdaderos.

Julio Caro Baroja explica los matices diferenciadores. El término *celestina* tiene su origen en *La Celestina*., nombre por el que se conoce desde el siglo XVII la obra titulada Tragicomedia de Calisto y Melibea, atribuida a Fernando de Rojas. Las celestinas y las alcahuetas coinciden en ser mujeres viejas. Si bien existen ciertas divergencias en sus actividades, la cultura popular las ha fundido en uno sola.

Como cuenta la historia, se puede encontrar una razón para la intervención de las mujeres, las llamadas «celestinas» como mediadoras en sus asuntos amorosos. Era un aspecto muy conveniente de cara a la opinión pública y en consonancia con las costumbres y buenas maneras que han prevalecido durante siglos. De esta manera

procuraban servirse de estos medios para vulnerar el control sobre su vida privada. Algunas de estas mujeres se constituyeron en cómplices de relaciones episódicas y clandestinas entre otras, que las utilizaban como mensajeras y portadoras de sus misivas amorosas (Ariès y Duby, 1991).

El encierro de las mujeres puede estar relacionado con el origen de la figura de la celestina o la alcahueta. Cumplían una función de enlace en estos temas en una sociedad que guardaba y controlaba a las mujeres. Además, añadían a su oficio el de servir de ayuda para los hombres en sus frustraciones amorosas. Su personalidad en nuestro idioma aparece descrita como trotaconventos, encubridora, enredadora, soplona y chismosa.

Las actividades encubridoras de las alcahuetas para conseguir sus fines se han asociado con una mujer peligrosa ya que sus servicios la distinguen como liberadora de la represión sexual. Entre las motivaciones de las alcahuetas en las diferentes descripciones literarias se pueden encontrar adjetivos vejatorios como el egoísmo, la avaricia, la astucia y el cinismo, atributos que han dejado su huella en la pintura.

Partiendo de estos rasgos hemos seleccionado varios ejemplos pictóricos empezando por François Clouet (1510-1572) pintor del Renacimiento francés. El cuadro presenta una versión celestinesca en la que la mujer vieja portadora de una carta ejerce como cómplice entre las relaciones del pretendiente, posiblemente autor de la misiva amorosa y la dama, una joven de gran belleza y atractivo sexual en su expresión y en el desnudo levemente adornado (fig. 90).

El pintor ha querido resaltar el juego de miradas entre la vieja y el joven que mira a la dama, ajena a lo que ocurre a sus espaldas, un asunto, que aparentemente, no va con ella. La portadora de la carta destinada a la joven sonríe maliciosamente mostrando ostentosamente su protagonismo en la escena a pesar de que en el cuadro aparece en segundo plano, como corresponde a su cometido.



Fig. 90. François Clouet, *La carta amorosa*. ca.1570
Museo Thyssen, Madrid.

Georges de La Tour (1593-1652) pintor del barroco francés, ofrece una variante de mujer vieja como intermediaria en asuntos que requieren malicia y experiencia. De La Tour realiza un cuadro colorista y cuajado de personajes femeninos cuya protagonista es una echadora de la buenaventura. Este cuadro se calificó como «el más controvertido del mundo» cuando por primera vez se expuso en el Metropolitan Museum de Nueva York.

El tema es un clásico favorecido por la Contrarreforma, un género que cultivarían otros pintores de la época que compartieron el mensaje moralista, con la diferencia de que De La Tour pone el acento en la vejez de la echadora de cartas, una actividad relacionada con la alcahuetería femenina (fig. 91).

En su cuadro, cuatro mujeres rodean al joven. La más vieja con una gran moneda en la mano le está diciendo la buenaventura y acapara toda su atención, mientras que las otras intentan robarle. La escena se presenta como una obra teatral en la que se advierte el contraste entre la fingida frialdad de la actividad del robo de las jóvenes y los rasgos de la vejez de la adivinadora. De La Tour resalta en este cuadro la ingenuidad del apuesto caballero, rodeado de las cuatro bellas y seductoras jóvenes. Es a la vez un cuadro que fascina y propone interrogantes: entre las jóvenes hay doble juego de miradas cómplices y de manos que parecen actuar con destreza y rapidez en sus acciones, frente a la inocencia del joven que mira de reojo a la vieja que le presenta la moneda de plata. Mira fijamente a los ojos del muchacho que espera la buenaventura, sin darse cuenta de que es la víctima de un robo organizado.

El rostro arrugado de la vieja acentúa los rasgos típicos de la fealdad de la vejez de la nariz ganchuda, la boca desdentada y la mirada picaresca de sus pequeños ojos.



Fig. 91. Georges de La Tour, *La disuse de la bonne aventure*. 1635- 1638.

Metropolitan Museum, Nueva York.



Detalle del cuadro.

Se puede incluir en este capítulo dedicado al análisis de las celestinas, la figura de la mujer vieja impulsora de la seducción femenina dirigida a los santos varones. Es el caso de las tentaciones de San Antonio. Según el relato de Atanasio de Alejandría (296-373), el joven Antonio tenía veinte años cuando repartió sus bienes entre los pobres y se retiró al desierto para hacer vida eremítica orando y meditando en soledad. Murió a los 105 años. Las tentaciones de San Antonio fue un tema favorito de la imaginería cristiana.

Marta Nuet sugiere en su análisis de la demonología eremítica, que el diablo se asociaba según las necesidades del relato a distintas formas, *ya fuera animal, monstruo o persona*, produciendo terroríficas visiones o por el contrario agradables apariciones y actitudes provocativas para tentar a los sentidos. En este cuadro convergen ambas visiones: la terrorífica plagada de seres monstruosos y de personajes grotescos con la agradable y tentadora de la figura de la mujer tratando de seducir al santo, utilizando su desnudez y el ofrecimiento de una bebida en la copa de oro (Nuet, 1996).

Pieter Coecke van Aelst, pintor, dibujante y grabador inscrito en el gremio de pintores de San Lucas, relata en este cuadro cómo San Antonio se vio asaltado por las tentaciones del diablo que se transforma en una bella mujer desnuda con el fin de incitarle. El escenario abigarrado y repleto de una iconografía diabólica y maligna rodea amenazadoramente al santo. En esta obra de Van Aelst, *Las tentaciones de San Antonio* (fig. 92), el fondo con la ciudad en llamas, los monstruos y los extraños animales, parecen estar tomados directamente de El Bosco.

En el cuadro la figura de la mujer resulta doblemente peligrosa, ya sea bajo la imagen del desnudo juvenil con una copa abierta como símbolo de la tentación, o como vieja alcahueta que presiona por detrás a la joven con una apariencia maligna e inocente con la intención de seducir al santo, evitando así que atraviese las puertas del paraíso. Su imagen, que observamos en el detalle del cuadro es una figura de mirada amenazante y aviesa con un cuchillo dispuesto a cortar la bolsa de monedas, ambos objetos atados a la cintura. Este tipo de bolsa acompaña habitualmente a la iconografía del intercambio de favores y del pecado de la alcahuetería.



Fig. 92. Van Aelst, *Las tentaciones de San Antonio*. 1543-1550.

Museo del Prado, Madrid.



Detalle del cuadro

La vejez en la vida privada

La pintura flamenca es más elocuente que la italiana en la descripción de la privacidad de la vida de las mujeres. El hogar holandés desempeña un papel central en la iconografía del arte flamenco, expresado pictóricamente como un microcosmos del espacio emblemático de lo doméstico, dando origen a la llamada *pintura de género costumbrista*, un estilo que, por describir la vida diaria de las personas, era considerada un género menor en comparación con la pintura histórica o religiosa (Hale, 1983).

El buen orden del hogar como condición y ejemplo de un orden social consistía en la familia, los sirvientes y la mujer implicada en sus labores domésticas o familiares. En los interiores flamencos se podía observar la creciente prosperidad de la República holandesa a través de los utensilios y materiales para uso diario, una demostración coherente con los principios cristianos frente a los calvinistas en cuanto a la acumulación del dinero. La pintura renacentista flamenca trata de combinar el nuevo *naturalismo* con la centenaria tradición cristiana, basándose en Tomás de Aquino para el que los objetos físicos eran una metáfora de las cosas espirituales. Sin embargo, Todorov afirma que en la pintura flamenca el método del simbolismo se puede aplicar a todos y cada uno de los objetos, fueran naturales o hechos por las personas (Todorov, 2006).

Los interiores de las casas del pintor del Barroco holandés Pieter de Hooch (1629-1684) se convierten en un género de pintura muy cultivado, lo que nos ha permitido conocer muchos detalles de la vida privada de esta época. El valor simbólico de la familia se expresa en estos espacios, cuidados, iluminados por grandes ventanas, como un mensaje moralizante de limpieza y transparencia, probablemente para expresar el valor que la vida familiar tenía para sus propietarios. En los interiores flamencos se puede observar la calma expresada por la propia actitud de los personajes, la descripción de ambientes tranquilos, como parados en el tiempo, con una luz que envuelve ese mundo y lo aísla del exterior.



Fig. 93. Pieter de Hooch, *El dormitorio*. 1658-1660.

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.



Fig. 94. Pieter de Hooch, *El armario de ropa blanca*. 1663.

Museo Nacional de Ámsterdam.

La minuciosidad de iconografía del interiorismo holandés del siglo XVI, puede significar para Valeriano Bozal el alejamiento del mundo rural y dar más relevancia a la vida en los interiores en los que no se recurre a los símbolos sino a representaciones reales, lo que da más verosimilitud a las escenas (Bozal, 2012).

En este panorama pictórico, una de las señas de identidad de la pintura holandesa, es la escasez de pintura religiosa de gran tamaño en comparación con la europea, debido a la influencia del calvinismo que las vetaba en las iglesias, surgiendo por entonces la pintura de pequeño o medio tamaño de paisajes, bodegones y los interiores con una detallada descripción del mobiliario o los objetos de uso habitual.

Esto propicia la *feminización de los espacios* descrita por Witold Rybczynsk para el que era posible establecer evolución de los espacios domésticos y el papel de las mujeres en ellos (Rybczynsk, 1992, p. 81):

La feminización de la casa en los Países Bajos, del siglo XVII fue uno de los acontecimientos más importantes en la evolución del interior doméstico. Tuvo varias causas: la principal de las cuales, fue el uso limitado de que se hacía de los sirvientes. Ni siquiera la casa más rica, empleaba habitualmente a más de tres sirvientes, mientras que la familia burguesa típica tenía como mucho una sola criada.

En relación con la presencia femenina en estos ámbitos, la pintura muestra una visión participativa de las mujeres mayores que compartían con otras y a veces también con hombres sus actividades, ofreciendo una amplia diversidad de tareas en estos espacios, escenas reflejadas sobre todo en la pintura flamenca de los siglos XVI y XVII.

Esta pintura presenta además de los interiores de las casas holandesas, otros perfiles diferenciados por su actividad, agrícola o comerciante. El segmento de los comerciantes muestra la riqueza en retratos de los cambistas y sus mujeres manejando dinero. El segmento agrícola estaría compuesto por pescadores, agricultores y campesinos en mercados o en sus propios hogares preparando alimentos.

En este último las mujeres mayores participan activamente en estos quehaceres. Se representan en las escenas costumbristas que adquieren una singular importancia para la difusión de este género.

El cuadro de Joachim Beuckelaer (1530-1575), pintor holandés que desarrolló en su primer periodo una serie de obras, en las que combina lo sagrado y lo doméstico. De esta forma se atenía a la incorporación de las escenas bíblicas, una recomendación de la Contrarreforma que aconsejaba incluir relatos bíblicos o evangélicos y presentarlos con sencillez, para aproximarlos a mentalidad popular.

Beuckelaer fue gradualmente distanciándose de lo religioso. En la medida en que dominan los bodegones, disminuyen las escenas religiosas.

Este artista desarrolla un estilo que aparece en los bodegones típicos de la pintura flamenca, para mostrar la abundancia y riqueza de estos países.

Beuckelaer muestra en las obras de su último periodo, una iconografía que incluye a mujeres ejerciendo actividades características de la pequeña empresa familiar. En estas imágenes, como ocurre en *El mercado de pescado* (fig. 95) las personas pertenecen al campesinado y con frecuencia aparecen las mayores, están integradas en estos

escenarios, como la que ocupa el primer plano de esta obra; está colaborando discretamente como seleccionadora de los pescados, mientras que el hombre muestra orgulloso los trozos de salmón preparado para la venta.



Fig. 95. Joachim Beuckelaer, *El mercado de pescado*. 1568

Museo de Bellas Artes de Estrasburgo.

A diferencia de Holanda, en Italia se produjo un cambio de hábitos en una época de gran innovación, no solo en las artes, sino también en la difusión de una nueva gastronomía iniciada por Bartolomeo Sacchi (1421-1481) un humanista y gastrónomo que 1474 publicó su obra *De honesta voluptate valetudine*, el primer libro impreso sobre cocina y el tratado más importante de cocina del siglo XV sobre la forma de alimentarse en Italia.

La preparación de alimentos nos la ofrece Vincenzo Campi (1536-1591) un pintor nacido en Cremona, en el cuadro *Cuccina* (fig. 96). El interés de esta obra reside en el acercamiento a la pintura de género que representa escenas de la vida cotidiana.

Campi nos muestra en este cuadro a una mujer mayor en las tareas domésticas, respondiendo a un intento de reflejar su actividad en un ambiente rodeada de jóvenes. La escena muestra abundancia y vitalidad, transmite el momento como una instantánea de las costumbres de la época. Los personajes no están posando, se afanan en sus tareas. Una mujer mira al espectador sorprendida en un momento habitual en la cocina de la casa, otra mira la pelea entre el perro y el gato y el niño infla lo que parece ser una tripa, sentado sobre un gran colador. Al fondo de la escena, se puede ver la mesa que alguien está preparando para los que van a consumir lo que están activamente cocinado los sirvientes.

Campi, en este espacio joven y activo, ha situado en el centro a la mujer mayor en una escena en la que todo se mueve a su alrededor mientras que ella sentada, con un mortero entre sus rodillas, aparece desempeñando funciones útiles, moliendo algún producto que prueba llevándose un dedo a la boca.



Fig. 96. Vincenzo Campi, *Cuccina*, ca. 1580.

Pinacoteca di Brera, Milán.



Detalle del cuadro.

Nos trasladamos a otro ámbito cultural, en el que el papel de la mujer en la música se refleja en la pintura. Las mujeres creadoras contaron con trabas e impedimentos para ejercer esta profesión, no ocurre igual con las intérpretes, de las que hay una abundante iconografía. En cuanto a la creación, la mujer ocultaba su nombre a través de seudónimos masculinos o bajo la identidad de un autor desconocido.

El papel de la mujer mayor, apenas cuenta con imágenes que pongan de relevancia esta actividad, no obstante, en la pintura italiana, Leandro Bassano (1557-1662) en su obra *Concierto* (fig. 97) nos presenta a una mujer aparentemente mayor. Su edad se advierte en el tocado discreto con que recoge su cabello y en lo que nos deja ver el pintor de su rostro, en el que se adivinan detalles reveladores de que ha traspasado la juventud. El conjunto del cuadro respira un discreto disfrute en torno a la música: unos parecen leer la letra, otra mujer toca un instrumento de cuerda, un niño ofrece fruta a la concurrencia y la protagonista de espaldas, permanece atenta a la partitura. Su papel parece atenerse al de la mujer en la época clásica, en la que se hacía un hueco para interpretar pequeñas obras en el salón de sus casas y entretener a sus invitados. En 1686, el papa Inocencio XI dictó un mandato en el que se refería a la música como algo dañino para la modestia que corresponde al sexo femenino, ya que ellas se distraen de las funciones y las ocupaciones que les corresponden. Ninguna mujer, bajo ningún pretexto debe aprender música ni tocar ningún tipo de instrumento (Atkins, 1995).



Fig. 97. Leandro Bassano, *Concerto*. 1592

Galería Uffizi, Florencia

Los cuadros analizados nos sirven para afirmar que la pintura nos muestra más sobre la vejez femenina que la historia sobre este tema. La vejez es la historia de las que no están en la historia. Son los detalles, los matices, los que nos ayudan a agudizar nuestra exploración sobre su historia en relación con la vida cotidiana, desde una dimensión diferente, la vejez.

La situación de las mujeres en el proceso de envejecer no se reduce a desaparecer del mundo real, aunque su posición adquiera unos rasgos limitados a la producción de bienes y servicios. En la dicotomía público/privado, la vejez femenina no tiene las mismas características que en su juventud. Aunque a las mujeres no se les haya prohibido explícitamente el acceso al poder en lo público, su manera de acceder está condicionada por la edad. Esto significa que la concepción dicotómica que asocia lo público con lo masculino y lo privado con lo femenino contribuye a la vez a perpetuar la asignación de un estatus inferior a la mujer y se agudiza al alcanzar el envejecimiento.

La servidumbre de la mujer en la vejez

Para Erich Fromm cuidar de uno mismo es el requisito previo para cuidar de los demás. Sentirse a gusto con uno mismo es la condición necesaria para relacionarse con otros (Fromm, 2003). En el proceso de *cuidar* se adscriben las necesidades que experimenta el ser humano, pero no solo las de orden físico sino también las de orden psicológico, social y espiritual. La acción de *cuidar* a los demás se remonta a épocas de la historia pasada como una actividad esencialmente realizada por mujeres. Durante décadas el vínculo entre la mujer y el cuidado de los otros ha estado estrechamente identificado. Cuidar es algo esencialmente femenino. No se debate esta actividad como trabajo. Los cuidados han sido históricamente asumidos como algo natural y raramente cuestionados.

En la relación del cuidado en su dimensión femenina, con la pérdida de fecundidad, incluso en los casos de maternidad tardía, las mujeres mayores podían dedicarse a la crianza y al cuidado de los hijos de otras mujeres, ejerciendo de nodrizas o matronas, un papel que les permitía su actividad en el seno de la familia, y que con el tiempo estas funciones derivaron en ejercer bien como sirvientas, o bien prestando estos servicios como asalariadas externas.

Sobre esta cuestión Helen Fisher, aporta una visión de la realidad vigente en el siglo XVI en el que las mujeres mayores sin recursos ni familia, si no eran expulsadas a la mendicidad, su vida únicamente discurría con cierta libertad en los bajos fondos de las haciendas, atendiendo a las labores domésticas, cuidando del sostenimiento del hogar propio o ajeno en los hogares de los ricos comerciantes (Fisher, 2000). Sin embargo, en una versión más complaciente del papel de las sirvientas, Philippe Ariès y Georges Duby defienden que no todo era detestable en el ejercicio de esta actividad.

En la vida doméstica las sirvientas o camareras que estaban al servicio de la señora ejercían su papel a veces como confidente o cómplice durante las ausencias del marido (Ariès y Duby, 1991).

Dentro de lo que se define como *sirvientas*, en el ejercicio de servir a los demás existía una importante jerarquización. Según Raffaella Sarti en su texto *Who are the servants?*, se podrían identificar distintos niveles de sirvientas que, dependiendo de su estatus legal, algunas eran esclavas, otras eran libres o disfrutaban de una libertad limitada. Unas pertenecían a un nivel social bajo y otras al nivel medio (Sarti, 2005).

La pintura nos ha proporcionado ejemplos de artistas del estilo flamenco, como un exponente de lo que podríamos definir como el marco o el escenario en el que se integraban las mujeres mayores, aunque apenas encontramos imágenes en las que las sirvientas aparecen escasamente en su ancianidad. La iconografía de las sirvientas se distingue por elementos como el pañuelo en la cabeza, el delantal y la escoba. Con estos mismos atributos, el pintor inglés John Riley (1646-1691) retrata a *Una sirvienta nonagenaria* (fig. 98) siendo sorprendida por un pícaro paje al que aparenta amenazar con su escoba. La acción adquiere un tono satírico ilustrado por la figura de la sirvienta anciana situada en un ambiente lujoso con un gran jarrón y el cortinaje adamascado que esconde al niño.



Fig. 98. John Riley, *Una sirvienta nonagenaria*. 1686.

Royal Collection, Windsor Castle.

El tema de las sirvientas nos lleva al conocido papel como cómplice de su ama, esta vez en un ambiente erótico. Tenemos el ejemplo de Giulio Romano (1499-1546). Este pintor ilustró los *Modi* o *Las Posturas*, dieciséis dibujos que representan varias posturas sexuales de una pareja espiados por una mujer vieja. Giulio Romano los ejecutó en Roma hacia 1524. Fueron difundidos a través de los grabados de Marcantonio Raimondi (1480-1534). Para estos dibujos, Pietro Aretino (1492-1556) escribió sus famosos *Sonetos lujuriosos* que acompañarían a las imágenes. El escándalo provocado se explica por no integrarse en ningún contexto mitológico, sino que exponen al espectador las escenas posturales, como indica su nombre.

En el cuadro *Los amantes* de 1525 (fig. 99) la pareja yace en un lujoso sofá bajo una cortina verde que pretende sugerir la improvisación del momento. La joven adornada con una diadema y pendientes de perlas para resaltar su identidad cortesana. Su pierna derecha se apoya sobre un taburete en el que yacen sus ropas blancas. Rodea con su brazo a un hombre que reposa en el mismo sofá envolviéndolo con su brazo alrededor del cuello. Este cuadro ilustra la inclinación de Giulio Romano por el tema erótico. La mujer anciana como sirvienta posee la llave para entrar en la habitación y sorprender a la pareja instalada en un fastuoso decorado. El perro alarmado a los pies de la sirvienta avisa sobre una violación de la fidelidad conyugal. La vieja mujer se inscribe en una imagería libertina, que Caroline Schuster interpreta como una tendencia al erotismo renacentista (Schuster, 2009).



Fig. 99. Giulio Romano, *Los amantes*. 1525.

Mueso del Hermitage, San Petersburgo.



Detalle del cuadro.

El mismo tema de la sirvienta como ayudante o colaboradora de su ama lo tenemos en una representación de Judith y Holofernes recogido del Antiguo Testamento. Este es uno de los episodios más frecuentes en la pintura europea de los siglos XVI y XVII debido en parte al carácter macabro que siempre será un motivo de inspiración en diferentes épocas pictóricas. Una razón de su difusión es la temática del enfrentamiento de contrarios, en este caso la mujer contra el hombre, o la juventud de Judith frente a la vejez de la sirvienta, en definitiva, el triunfo del débil sobre el poderoso.

En las distintas formas de representación Judith puede aparecer como una figura aislada o bien con una espada en la mano derecha mientras sostiene la cabeza de Holofernes con la izquierda, bien introduciendo la cabeza del general en el odre de su sirvienta, o bien con el pie sobre la cabeza de su víctima; Judith introduce la cabeza cortada en el saco de su criada. De regreso a Betulia, Judith muestra a sus habitantes la cabeza de Holofernes que cuelgan en las murallas de la ciudad. Entre todas estas escenas, la más representada en la historia del arte, de forma casi abrumadora, es la que recoge el drama del crimen dentro de la tienda de Holofernes.

Entre la abundante presencia de los citados pintores masculinos, Artemisia Gentileschi trató el mismo tema en un cuadro conservado en la Galería Uffizi en Florencia. Es una idea que adquiere una notable importancia al ser tratado por las escasas pintoras en épocas como el Barroco.

Tal vez sería debido a la sensibilidad social que rodeaba este tema; al fin y al cabo, se trata del triunfo de una mujer sobre el poder de los hombres. De los elementos más habituales de la escena, como la cabeza cortada de Holofernes o la espada de Judith, destaca la criada, cuya aparición es habitual en las obras citadas. En general la iconografía sigue una tendencia, sobre todo en el Barroco, a mostrar toda la crudeza macabra de la escena, con abundancia de sangre.

Caravaggio (1593-1610) muestra el horror en Holofernes, y una actitud entre serena y beatífica en Judith, que, convencida de su sagrada misión, no parece afectada por el drama que la rodea (fig. 100). En esta obra la criada espera dentro de la tienda de Holofernes al que Judith ha cortado la cabeza contradiciendo los pasajes bíblicos, según los que la sirvienta esperó fuera. La sirvienta con mirada vigilante, nerviosa, no parece horrorizada sino muy atenta al acontecimiento luctuoso, con una expresión de dureza en su boca, sus manos aferradas a la bolsa en espera de la cabeza de Holofernes, cumpliendo con su deber macabro.



Fig. 100. Caravaggio, *Judith y Holofernes*. 1599.

Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma.



Detalle del cuadro.

En una interpretación atípica del mismo tema, el dibujo del artista italiano Fiorentino Rosso (1494-1540), lo recoge siguiendo el relato bíblico, pero presentando la desnudez de Judith y la de su sirvienta (fig. 101).

Ni en los relatos ni en las representaciones citadas sobre este hecho, la desnudez está presente en la decapitación de Holofernes. La vieja sirvienta de Judith aguarda con una bolsa para meter en ella la cabeza de Holofernes. Esta doble presencia femenina se puede interpretar como una intención moralizante del pintor sobre la vejez del cuerpo femenino, frente a la sensualidad de Judith.

El dibujo de Rosso se atiene al concepto de mujer del siglo XV y principios del XVI consistente en que una figura femenina saludable, estaba reservada a los ricos, mientras que la delgadez se consideraba horrible, enfermizo y un signo de pobreza. Las sirvientas, las artesanas o campesinas se alimentaban peor que los varones de la misma condición, lo que indica que la dura vida de las sirvientas las volvía feas y prematuramente viejas, como en esta obra de Rosso.



Fig. 101. Fiorentino Rosso, *Judith con la cabeza de Holofernes*, ca. 1535.

County Museum of Art, Los Ángeles.

Actividades de las mujeres

Coser, hilar, tejer y leer

Cuando seas muy vieja a la luz de una vela
y al amor de la lumbre, devanando o hilando
cantarás estos versos y dirás deslumbrada:
Me los hizo Ronsard cuando yo era bella.

PIERRE ROSANRD

La imagen pictórica de la mujer mayor hilando, tejiendo o cosiendo, ha ejercido una particular fascinación a los pintores de todas las épocas. Las mujeres lo han practicado desde la Antigüedad, desarrollando estas actividades para sí mismas, para los suyos, o bien para emperadores, reyes y señores, ejércitos y sacerdotes, para vestir templos, palacios, castillos o conventos.

La historia del arte textil y del tejido acompaña a la historia de la humanidad desde épocas milenarias. En este proceso las mujeres, han ido transmitiendo de generación en generación una costumbre que aún sobrevive con fines de dar abrigo y calidez a los suyos, como una red invisible que los protege y los preserva más allá del tejido. La fibra textil contiene lo envolvente del tejido y denota afecto, contención, abrazo y añaden un significado emocional a su funcionalidad (Opitz, 1992).

La práctica del bordado, el tejido o el hilado, tiene además un contenido decoroso y el cometido de prevenir costumbres licenciosas fuera del hogar. Los moralistas defendían que las mujeres debían estar en casa muy vigiladas y ocupadas en esas tareas. Se tiene constancia de esta dedicación en todas las culturas y civilizaciones de las que hay rastro, ya sea por el legado iconográfico o por las propias herramientas, instrumentos y producciones que se han conservado.

Boccaccio (1313-1373) compuso *Mulieribus claris*, fechada en 1355-1359 (fig. 102). En esta obra aparece una miniatura que representa a la esposa del rey romano Tanaquil, tejiendo. Es una obra que contiene la vida de ciento seis mujeres en la historia desde Eva, hasta Juana I de Nápoles.



Fig. 102. Boccaccio. *Mulieribus claris*. 1355-1359.

En el ámbito textil, aunque siempre estuvieron presentes, no siempre fue en condiciones semejantes a las de los hombres, particularmente en el reparto de tareas. Whitney Chadwick nos informa acerca de que, frente a la ideología dominante en el siglo XVII respecto a esta costumbre, existe una versión alternativa en la que las mujeres efectivamente compartía el espacio, pero colaboran solo algunas tareas y no en los benéficos que proporcionaba el trabajo productivo (Chadwick, 2007).

En algunos de los cuadros del siglo XVII, nos encontramos reflejado el origen social de los pintores de Flandes, al que se refiere Hans Vlieghe en su texto *Arte y Arquitectura flamenca* (2000). Según este autor, su procedencia era relativamente humilde, el descender de la burguesía era excepcional, salvo en el caso de Rubens. La mayoría era tenia, al parecer sus orígenes en un medio artesano (Vlieghe, 2000).

Encontramos un ejemplo que confirma las teorías citadas en el cuadro de Cornelis Decker (1619-1663) pintor de paisajes y escenas de género (aproximadamente entre 1575 y 1725). Muestra en el interior de una granja el tejido como producción del hogar rural un único espacio compartido con la madre que cose junto al niño cerca de la chimenea.



Cornelis Decker, *Interior de una granja de tejido, con madre e hijo*. 1663.

Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.

Bibliothèque Nationale de France, París.

No obstante, aun cuando el responsable de la producción del textil fuera responsabilidad del varón como en el cuadro de Cornelis Deker, las actividades como coser o tejer ha sido una práctica en Europa a partir del siglo XIV cuando la nobleza demostró su gusto por estas artes, solicitando que las mujeres confeccionaran sus vestimentas, una demanda que contribuyó al incremento del número de personas, especialmente femeninas. Estas destrezas están reflejadas en la pintura en espacios cerrados, a la luz de una vela o de una ventana, casi en la penumbra y frecuentemente con una mujer mayor como protagonista de la escena.

Suelen aparecer entregadas gracias a su gran perseverancia, a una tarea que transmite, particularmente, en la pintura holandesa, la idea de austeridad, concentración en la actividad, y las circunstancias habituales en la que las realizaban.

Las actividades de las tejedoras o las hilanderas, se prolongaban hasta la vejez, como nos muestra la pintura flamenca del siglo XVII, en un el relato de la vida las mujeres ejerciendo estas labores en interiores inconfundiblemente holandeses, por las ventanas que iluminan las escenas y algunos objetos que se advierten en la pintura flamenca. La iconografía sobre este tema reproduce las costumbres de las mujeres mayores dedicadas a la confección de tejidos, hilando, manejando los bolillos o cosiendo en ambientes privados.

En la confección de tapices, bordados y encajes las mujeres participaron para la producción de los Países Bajos de la que encontramos numerosas representaciones pictóricas. Para su análisis es preciso incluir una referencia a la tapicería flamenca, que desde el siglo XV recogía ilustraciones completas obtenidas de la Antigüedad greco-romana o de la Biblia que servía de decoración y de aportar estatus y confort a los fríos salones de sus propietarios holandeses. Se trataba de un género artístico multifuncional en el que contribuyeron en la elaboración de sus cartones grandes artistas como Rubens, Jordaens o Teniers (Demarcel, 1999).

Esaias Bourse (1631-1672), pintor de paisajes y retratos de la vida doméstica, representa a una mujer mayor usando la rueca, confortablemente instalada en un ambiente sobrio y austero de tonos ocres. La rueca puede ser una metáfora del orden de un movimiento constante, regular, así como de un tiempo acompasado al ritmo de su vida. Boursse resalta la presencia virtual del marido, una alegoría de la supuesta caballería del personaje ausente, a juzgar por el puño del sable, la capa, la camisa y el gran sombrero.

Estos elementos contrastan con la austeridad del atuendo de la hilandera que cubre su cabeza con una cofia blanca encima de su vestido negro. La ropa masculina, tirada con aparente descuido sobre una silla, son detalles que dan idea de la instantaneidad del momento masculino como si acabara de abandonar la escena, mientras la mujer realiza su actividad tranquilamente, en su mundo y con una actitud algo rígida.



Fig. 104. Esaias Boursse, *Interior con una mujer vieja con una rueca*. 1667.

Colección privada.

Los cuadros analizados nos muestran que estas tareas se desarrollan con el fin de transmitir armonía y de crear la impresión en el observador de que están ante un ambiente equilibrado y agradable, incluso cuando realizan sus tareas en ambientes con una iluminación insuficiente.

Una referencia pictórica del siglo XVII, es la de una anciana que usa una aguja para enhebrar el hilo a la débil luz de la llama iluminando su rostro arrugado, su cuello y sus manos. Es una escena que evoca el esfuerzo de la mujer con la boca ligeramente abierta, la firmeza con que trata de enhebrar la aguja ayudada de sus gafas.

El candil como el que aparece en el cuadro con forma de cuchara, tiene su origen en la Antigüedad. Se conocen candiles desde el siglo X a.C. hasta que en el siglo XVIII fue remplazado por otros sistemas de iluminación.



Fig. 105. Escuela flamenca, siglo XVII, *Una mujer cosiendo a la luz de un candil*.

National Gallery, Londres.

Las mujeres participaron en estas actividades como tejedoras de tapices, pero su nombre no figuraba en la historia de la tapicería flamenca. Según Stokes nos encontramos con la citada referencia de «Anónimo es sinónimo de mujer» (Stokes, 1997).

La participación de las mujeres es anterior al siglo XVI y solo de forma excepcional los firmaban, aunque fueran las ejecutoras. Concha Herrero conservadora de tapices del Patrimonio Nacional cita como ejemplo a Catherine Van del Eyden viuda de Jacques Geubels, uno de los más importantes manufactureros de tapices. Catherine, al enviudar tomó su relevo siendo una de las firmas bruselenses con mayor relevancia de la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII. La muerte de Catherine se calcula en torno a 1620-1629, fecha de su testamento. A pesar de su excelencia como tapicera, su nombre no figura en el catálogo de los dueños de los tapices más importantes de Bruselas, un exponente más del olvido histórico de las mujeres (Herrero, 2008).

Nicolass Maes (1634-1693) nos muestra la figura de una anciana que parece aceptar con modestia y cierta desgana este papel de tejedora de bolillos, tal como se aprecia el siguiente cuadro, *Anciana dormitando* (fig. 106). La anciana con sus gafas en la mano abandona su tarea, la lectura de un grueso libro y de otro también de gran volumen que ha dejado marcado con una página doblada para un momento posterior. Dormita apoyada en su mano, arropada con una manta de piel, lo que puede significar que pertenecía a un medio acomodado y culto ya que hay otros dos libros, sobre la mesa. El pintor ha querido dejar una señal holandesa en la jarra de cerveza tapada.



Fig. 106. Nicolas Maes, *Anciana dormitando*. 1656.

Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas.

La lectura

El acceso a la lectura está históricamente asociado a la multiplicación de los libros con motivo de su expansión atribuible a Gutenberg debido a la utilización de tipos móviles. Lo que se sabe de Gutenberg es que construyó, entre 1436 y 1450, un sistema que logró fundir satisfactoriamente las letras metálicas utilizadas en sus primeros libros, y con las que al parecer se imprimió la Biblia en 1455. Este acontecimiento cambió las vidas de las personas en Europa y podría decirse que en todo el mundo. A finales del siglo XVI países como Italia, Alemania, Francia e Inglaterra, tenían sus propias imprentas (Hale, 1983).

Anteriormente, la producción de libros era muy reducida ya que suponía copiar todas las palabras y las ilustraciones a mano. Frecuentemente las copias se hacían en una piel previamente tratada hasta conseguir una determinada suavidad, limpieza y delgadez. Este trabajo encarecía el valor de cada libro, y gracias a la impresión con el sistema de tipos móviles de Gutenberg, se pudo acelerar y abaratar facilitando la lectura a más personas e incrementando la demanda de libros.

En la Edad Media los libros eran caros y su uso para la educación, escasa; solo los clérigos eran sus lectores habituales y sus propietarios. La mayoría se habían escrito en latín considerada la lengua oficial para la enseñanza.

En el Renacimiento las clases medias educadas eran las únicas que se podían permitir la lectura en su propia lengua. Los lectores deseaban leer una amplia variedad de temas: los libros de caballería, poesía y novelas fueron apareciendo simultáneamente, aunque sufrieran la censura moral de la ortodoxia de la Contrarreforma que influyó en transformar los hábitos relacionados con la religiosidad individual. En la evolución renacentista la producción literaria de textos religiosos, gracias a la imprenta contribuyó desde mediados del siglo XV a la difusión del conocimiento espiritual y la ciencia (Bennassar, 1985).

Una modalidad para la difusión de la lectura fue doblar la página impresa en ocho pliegues como Aldo Manuzio (1449-1515), inventor de *l'in-octavo*, el pequeño libro de bolsillo, un formato que se extendió rápidamente en los principales centros de impresión en Europa.



Fig. 107. Bronzino, *Retrato de una joven* (detalle). 1545.

Galería Uffizi, Florencia.

La imprenta además de facilitar el acceso a la cultura, tuvo una importancia fundamental para difundir las ideas de los humanistas; la lectura de textos alimentó su idea de la cultura, asumiendo el cambio frente a lo medieval, lo que los gobiernos aceptaron como signo de apertura a las nuevas ideas (Bennassar, 2004).

A través de los análisis y observaciones de la pintura se pueden hallar ejemplos de mujeres leyendo desde tiempos antiguos. Existe un amplio repertorio de obras en todas las épocas y géneros pictóricos y una abundante bibliografía. Los escritos han dejado un testimonio importante de esta actividad, a pesar de las dificultades de acceso a la lectura que dependían de su procedencia rural o urbana, de su pertenencia a un determinado nivel social o familiar, o a su país de nacimiento.

En el nuevo marco cultural y su relación con las corrientes religiosas, Belinda Jack en su trabajo *The women reader* concede una importancia clave a la relación entre la lectura y el auge del protestantismo. Para las mujeres más cultivadas en los Países Bajos, la jerarquización social, separaba del resto de la población a las elites de las mujeres más acomodadas, ya que ellas tenían más facilidad para moverse con mayor libertad de costumbres, iniciando así un periodo de inquietud por lo cultural y por el cultivo de la mente y del espíritu; el libro constituyó un elemento básico para comprender el extraordinario ambiente espiritual que se conoció en el siglo XVI (Jack, 2012).

La formación literaria de las mujeres empieza a adquirir gran importancia a final del siglo XV debido a la influencia de la Iglesia y de las instituciones religiosas. Acerca de la lectura femenina en el Renacimiento, Dagmar Eishemberger trata de las bibliotecas para mujeres del siglo XVI. Eishemberger se refiere a la biblioteca que fundó Margarita de Austria (1480-1530) regente de los Países Bajos entre 1507 y 1515 en Malinas

(Amberes) creada siguiendo la recomendación de Luis Vives (1492-1540), filósofo humanista y pedagogo valenciano.

En la residencia de Margarita de Austria se encontraba una abundante literatura religiosa. En su biblioteca tenía más de cien volúmenes, había libros para rezar, cinco biblias, seis textos de Evangelio, y otros de pensamiento y de reflexión. Pero, al parecer, su biblioteca no estaba de acuerdo con las recomendaciones conservadoras del estricto Luis Vives y a pesar de sus consejos para crear esta biblioteca, la Regenta se orientaba por metas de cultura y sabiduría (Eishembwenger, 2005).

Su colección de libros contaba con canciones del mundo, danza y poesía. Todo ello tenía un papel importante para ella, además de poseer un tipo de literatura de gran trascendencia para la situación de la mujer de esta época. Entre ellos, figuran los textos de Christine de Pisan, *Le livre des trois vertus à l'enseignement des dames* (1405) de Martin Le Franc, *Le champion des dames* (1451), el antes citado de Boccaccio, *De mulieribus claris* (1355-1359) el de Philippe Boutons, *Le miroir aux dames* (1477-1482) y el de Georges Chastellain, *Le temple de Boccace* (ca. 1463) (Eishemberger, 2005).

Los pensadores renacentistas buscaban instruirse en la gramática, la retórica, la filosofía o la poesía, resaltando los valores del humanismo de distintas corrientes literarias o filosóficas como Platón, Cicerón, Virgilio u Horacio. Una propuesta para recuperar un clasicismo en concordia con el cristianismo, confiando que la formación y la enseñanza podrían mejorar al género humano. La formación de las mujeres en las enseñanzas humanistas empezó a preocupar a pedagogos y algunos filósofos como Tomás Moro que consideraba la formación humanista en un plano de igualdad frente a la de los hombres empezando por sus hijas a las que convirtió en el modelo de *mujer cultivada*, ayudando incluso a Erasmo de Rotterdam a despojarse de alguno de sus prejuicios acerca de la educación femenina (García Alarcón, 2010).

Tomás Moro recomendaba a las mujeres por encima de todo la lectura del Evangelio, las historias de los Apóstoles, algunos artículos del Antiguo Testamento y las escrituras de los Padres de la Iglesia y desaconsejaban los temas que tratasen de amor y de guerra que calificaba como *suciedad* y *veneno* para expresar el disgusto que sentía hacia una literatura mundana, probablemente dirigida a la juventud (Eishemberger, 2005). A pesar de todo, el discurso sobre la condición femenina seguía sin estar zanjado, prevalecía en el ambiente y en la cultura un discurso *antifeminista* que menciona (Hale, 1983).

Romeo De Maio en su libro sobre la mujer en el Renacimiento menciona que se adoptaron como dogma los significados de los términos *femina* y *mulier*.

Ambos términos, significaban desgracia y molicie; así aparece en las Etimologías de Isidoro de Sevilla, una obra escrita poco antes de su muerte en 627-630 (Maio, 1988).

Los intentos reformadores no fueron suficientes para compensar la mentalidad adversa de los pensadores renacentistas como menciona Langa Pizarro en su estudio sobre las imágenes de la mujer en el siglo de Oro (Langa, 2010, p. 507): «para el hombre renacentista a mujer resulta un ser desconocido, despreciable e inferior, taimado, infiel, temible».

La participación en la vida espiritual de las mujeres proviene de estas mismas concepciones humanistas que buscaban la perfección por medio de la virtud y de la conciencia individual, más propia del protestantismo ya que su práctica religiosa se traducían, entre otras costumbres, en las lecturas religiosas como la Biblia. Erasmo de Rotterdam fue un defensor del libro sagrado, de su acercamiento a todos y particularmente las mujeres de las que no se salvaban las mayores, sobre las que caía su despiadada crítica al llegar a la vejez. Es posible, sin embargo, que, en la lectura, estas mujeres encontrasen una cierta forma de independencia. Y con el acceso a la Biblia y a la lectura de los textos sagrados, podían acceder al conocimiento de Dios.

La demanda de la Biblia es importante para las mujeres y en ella encuentran en algunos pasajes un modelo de feminidad. La lectora más reverenciada es la Virgen María que en la iconografía de la Anunciación aparece leyendo, un modelo a seguir por las mujeres que, a través de la lectura como la Biblia, podían acceder a la salvación siguiendo las leyes divinas (Classen, 1998).

Con la ayuda de la imprenta, Lutero desempeñó un papel decisivo de la Biblia, que fue traducida a las lenguas vernáculas; con ello en Europa se tuvo acceso a las Escrituras como nunca antes se había hecho.

Su lectura suponía una defensa de los ideales reformistas propiciada por la burguesía y la religiosidad protestante. Con el nuevo formato diseñado con la invención de la imprenta en forma de *panfleto* (entendido como algo fácil de manejar) se incrementó enormemente la lectura de la Biblia. Una vez iniciada su difusión, se mantuvo con éxito.

Cuando en 1546 murió Martín Lutero, su Biblia en alemán alcanzaba más de 400 reproducciones totales o parciales.

Stephan Füssel, científico alemán contemporáneo, especializado en la historia del libro sagrado, nos dice que Lutero aportó un nuevo status a la Biblia en términos teológicos y a la práctica religiosa, defendiéndola como la única autoridad de la Escritura (*sola scriptura*) distinguiendo entre la verdad revelada y la equívoca versión de *La Iglesia Antigua* proporcionando a la versión alemana una nueva e innovadora frescura (Füssel, 2003). Según Füssel, la siguiente imagen puede corresponder a una de las seis copias de la Biblia alemana revisada por Lutero y publicada en 1545, una imagen del taller de Lucas Cranach, publicada por la editorial Taschen en 2009.



Fig. 108. La Biblia de Lutero. 1545.

Su voluminoso aspecto puede corresponder a las imágenes de la Biblia que sostienen en sus manos las mujeres mayores en los cuadros de Rembrandt, Gerrit Dou, Cornelis Bisshop o Nicolas Maes, que analizamos seguidamente.

La espiritualidad de las mujeres mayores pertenece a un imaginario colectivo transversal a todas las épocas, pero debemos a la representación pictórica de los artistas holandeses del siglo XVII el haber plasmado en algunas de sus obras, la lectura de la Biblia.

Ellas participaban en la vida espiritual sin limitaciones de edad, aunque como nos muestra la pintura, la tendencia prioriza las mujeres cultas, probablemente por su mayor acceso a la formación en la lectura y en la escritura.

El caso de Rembrandt es excepcional, ya que, en los retratos femeninos en la vejez, el pintor se concentró en expresar el intimismo psicológico de sus modelos. Los eruditos creen que la madre de Rembrandt le sirvió como modelo para muchas de sus pinturas, dibujos y grabados. Algunos de estos retratos son difíciles de fechar e incluso de confirmar si realmente se trataba de su madre. Entre los óleos y los dos grabados de 1628 se pueden reconocer en más de cinco obras a la madre de Rembrandt.

En este retrato de la Colección del Duque de Buccleuch, algunos pensaron que era Cornelia una amiga del pintor ya que la mirada concentrada en la lectura, las arrugas del rostro y las manos están tratadas con más amabilidad con la que retrató a su madre, en las obras en las que aparece con mayor realismo su vejez, y a la vez con más ternura y compasión.



Fig. 109. Rembrandt, *Vieja mujer leyendo*. 1666.

Colección del Duque de Buccleuch, Escocia.

El caso de la madre de Rembrandt, según los comentaristas del catálogo de la exposición Vogelaar y Kolevear, parece relacionarse con los detalles de la producción y de la competencia artística de su tiempo. Para Rembrandt y su círculo, el hecho de no elegir la belleza, como los italianos podría tener un sentido. El pintor pretendía mostrar su habilidad representando los efectos de la edad que tenían mayor atracción para Rembrandt, ya que los «vivía en los personajes y en las ruinas» para estos comentaristas.

En cuanto a las representaciones de su madre o de otras mujeres ancianas leyendo, para Rembrandt y las personas cultas de su entorno, la lectura y la industria del libro era

parte de la vida de las grandes ciudades, teniendo en cuenta que Holanda era el país más culto del norte de Europa en el siglo XVII. Una de las razones era la economía basada en el comercio, para lo que era necesaria una educación básica en las matemáticas y en la lectura, y para el comercio internacional en el conocimiento de varias lenguas (Vlieghe, 2000).

La propia actitud de Rembrandt hacia la lectura se refleja en los retratos de personas leyendo y cuando la lectura es la Biblia, implica un compromiso con lo religioso que atañe al modelo y al observador.

En el cuadro, la dama leyendo, parece bastante mayor y puede que en su apariencia influyera que Rembrandt era el noveno hijo de un molinero, llamado Harmen Gerritszoon van Rijn, y de Neeltgen Willemsdochter van Zuytbrouck, hija de un panadero.

Esta sería, por tanto, la protagonista del cuadro que, a pesar de su edad aparentemente avanzada, lee atentamente gracias a sus anteojos, un libro de grandes proporciones, que podría ser la Biblia. Su actitud, los signos de vejez en su rostro y el atuendo que cubre su cabeza son muy similares a los del cuadro del mismo autor de 1629-1630 (fig. 61), lo que confirma la excepcionalidad de Rembrandt en representar la ancianidad de la mujer frente a otros autores de su época



Fig. 110. *Retrato de la madre de Rembrandt leyendo. ca. 1625.*

Wilton House, Wiltshire.

Otra representación de la madre de Rembrandt es de Gerrit Dou (1613-1675) un pintor del Barroco holandés. Fue miembro fundador del gremio de San Lucas de Leiden que como en el caso de otras ciudades holandesas, fue un gremio muy importante para los oficios relacionados con la industria del arte.

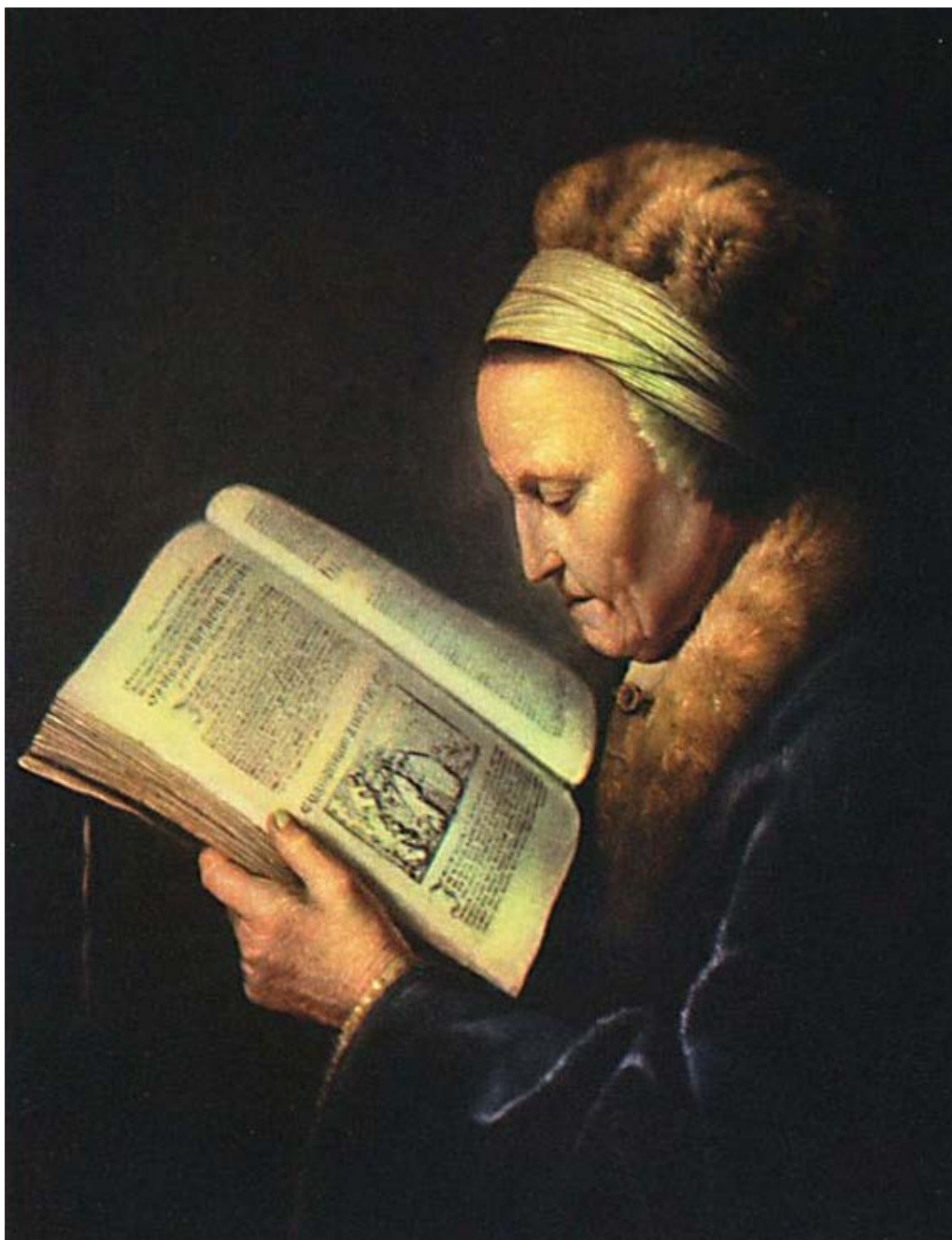


Fig. 111. Gerrit Dou, *Mujer anciana leyendo la Biblia*. 1613.

Rijksmuseum, Ámsterdam.

Encontramos algunas obras en las que el uso de gafas aparece reflejado en la lectura de la Biblia como única o prioritaria costumbre de leer los textos religiosos. Esta conducta ya señalada por los escritos de Dagmar Eishemberg, figura en cuadros de artistas de la escuela holandesa, como Rembrandt o Gerrit Dou, Matthias Stomer, Jacob Bachen o

Gabriël Metsu, que rescataron en su pintura esta costumbre ya extendida particularmente entre las mujeres cultas de los Países Bajos.

Gabriël Metsu (1629-1667) pintor del barroco holandés, fue discípulo de Gerrit Dou en Leiden. Pese a su muerte temprana, a los treinta y siete años, realizó una de las obras más inspiradas de pintura holandesa del siglo XVII. Fue uno de los mejores cronistas de la vida familiar y de su entorno. Retrató con todo detalle escenas costumbristas, sin descuidar el fervor dedicado a pintura sobre la meditación. El cuadro retiene la influencia de Rembrandt en la utilización del claroscuro para iluminar el rostro marcado por la vejez en su rostro y en las manos que sujetan las gafas y el libro (¿una Biblia?). La mirada baja, y su actitud muestran al espectador su desconexión con su entorno. Ella parece inmersa en una reflexión interior.

En el cuadro se observa el notable esfuerzo del pintor en iluminar el pequeño trozo de tela blanco de su tocado y el pico de su atuendo que asoma de su ropaje negro. ¿Quién es esta mujer anciana que parece estar reflexionando sobre lo que está leyendo? Todo el conjunto parece sumido en la oscuridad, para evitar cualquier tipo de distracción del misticismo silencioso que pretende inspirar el cuadro. Es una muestra de respeto a la ancianidad que muchos de los retratos la pintura flamenca dejó para dejar constancia de su propia versión de la ancianidad femenina.

Esto es palpable en este cuadro, así como en los interiores de los hogares flamencos. Este ejemplo puede interpretarse como una metáfora de ese «interior» en este caso espiritual de la anciana aquí representada por Gabriël Metsu.



Fig. 112. Gabriël Metsu, *Mujer vieja meditando*. 1660-1662.

Rijksmuseum, Ámsterdam.

Cornelis Bisschop figura entre los pintores seguidores de Gabriël Metsu en Leiden donde se formó. Entre sus pinturas, el cuadro *Mujer anciana durmiendo* (fig. 113) parece añadir una página más a la crónica de la lectura y cultivo de la religiosidad de la vejez femenina. Bisschop refleja en esta pintura un tímido colorismo en el tapete rojo, en una paleta cálida en la ambientación y en las ropas de la anciana. El reloj de arena, en este caso no supone alegoría al paso del tiempo sino una forma de contarle para la anciana que mientras está leyendo se ha quedado dormida. Al fondo una vela apagada que probablemente sirvió para alumbrar su lectura.

En las manos sus gafas que reposan sobre una página de la gruesa Biblia abierta. Se cubre con una estola de piel, para protegerse del frío y a la vez para mostrar su nivel acomodado.



Fig. 113. Cornelis Bisschop, *Mujer anciana durmiendo*. 1630-1603.

Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Nicolaes Maes un pintor igualmente perteneciente a la escuela de Rembrandt En este cuadro, la mujer con signos de avanzada edad, se diferencia de las obras anteriores en la actitud desenfadada con que mira sonriente al espectador. Maes añade el cuidadoso detalle con el que ilustra el conjunto del atuendo femenino, el tocado blanco que aviva

la figura femenina, las gruesas mangas de terciopelo que muestran la riqueza de su dueña. Los ribetes de piel, y los anillos en sus dedos adornan su imagen; por estos detalles parece una mujer acomodada, que se asienta con seguridad sobre el sillón de terciopelo rojo, como la cortina del fondo. De la misma manera que los cuadros anteriores, se integra este cuadro en una serie de obras en las que predomina una tipología de mujeres lectoras de la Biblia, siempre con la ayuda de sus gafas, que al parecer hasta el siglo XIII no se utilizaron para facilitar la lectura, aunque en otros casos, su uso era un símbolo de prestigio social.



Fig. 114. Nicolaes Maes, *Mujer anciana leyendo una Biblia*. 1665.

Städelshes Kunstinstitut, Frankfurt.

Estamos, por tanto, ante una serie de representaciones mujeres mayores que los artistas de los Países Bajos, las representaron con simpatía y respeto por la vejez porque posiblemente la vivían de cerca, en su familia o viendo a su madre, como Rembrandt.

Para ello estos pintores de la cultura holandesa del siglo XVII las lecturas religiosas, así como las escenas bíblicas eran muy frecuentes en los interiores domésticos y tenían un carácter didáctico y moralizante por lo que alcanzaron un gran éxito y ofrecían textos e imágenes en las Biblias ilustradas. Además de escenas narrativas y a veces teatrales, eran admiradas por su emocionalidad y por visualizar los principios morales generales de la cultura holandesa (Vlieghe, 2000).

A estas cuestiones las mujeres mayores prestaban una indudable atención, como hemos visto en los cuadros analizados, leyendo aplicadamente con el libro en sus rodillas y a veces cansadas, o aburridas de tanto esfuerzo como muestra el cuadro de Cornelis Bisschop (fig. 113). Leer, además de adquirir una formación religiosa, era una forma de recogimiento y de ejercer alguna actividad en los ambientes culturales de su entorno. En ese país dieron mucha importancia a los libros y a la prensa entre una población cada vez más culta. El siglo XVII neerlandés fue conocido como La Edad de Oro, un periodo de la historia que transformó la sociedad holandesa en una gran potencia en la que floreció el comercio y la cultura frente al resto de Europa.

En la pintura, la escuela holandesa frente a la italiana del siglo XVI más motivada por lo religioso y lo mitológico, la pintura holandesa del siglo XVII se orientó hacia el gusto de la realidad concreta y su por la preferencia por las escenas de la vida cotidiana. Mostró su habilidad y sensibilidad por el detalle y por la fidelidad del color lo que contribuyó al desarrollo de su pintura en esta época.

Abuelos y abuelas

A pesar de la escasa iconografía de los abuelos, esta figura emerge como una de las fuentes más eficaces para mostrar la evolución de su papel. Los retratos de familia comienzan a reservar un lugar para ellos, pero le otorgan un valor relativo. Suele aparecer como una persona respetada por su papel de transmisor de saberes al que únicamente se le reconoce su importancia como archivo histórico, un papel importante para sus descendientes.

Al referirnos a los abuelos, aún dentro de una carencia iconográfica señalada hay que resaltar precisamente por su excepcionalidad, el realismo y la relación emocional del vínculo del abuelo con su nieto, presente en el cuadro *Un viejo y su nieto* (fig. 115) del pintor renacentista italiano, Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Si bien la identidad de las dos figuras es desconocida por los expertos, su relación ha sido asumida como la de un abuelo con su nieto. Esta pintura puede ser considerada como un ejemplo de la relación entre generaciones, que el pintor traslada a la intimidad entre el hombre viejo y el niño.

La obra de Ghirlandaio nos sirve como referencia de las antiguas virtudes de los ancianos y de la relación con el niño, tal vez idealizada en exceso. El abrazo entre abuelo y nieto y la comunicación visual entre ellos sirven para admirar el estilo y la viveza del colorido del cuadro de Ghirlandaio. El anciano lleva un abrigo rojo caído sobre los hombros con un ribete de piel y un *cappuccio* o una capucha que revelan su pertenecía al patriciado florentino. El pintor ha pretendido mostrar que los lazos afectivos, tal vez enaltecidos, superan los adornos o detalles reveladores de su posición social. La vejez en su rostro y en su pelo encanecido contrasta con la piel suave y el cabello rubio del niño, como una comparación alegórica de la vejez frente a la juventud.

El retrato de Ghirlandaio se hace eco de la veneración de los ancianos en la Antigüedad y sirve como ejemplo pictórico para resaltar sus virtudes, al mismo tiempo que subraya la relación un tanto ficticia niño *perfecto* que mira a su abuelo con cariño, sin rechazar sus defectos físicos.

La calidez del color, la ventana abierta y el paisaje del fondo son los recursos habituales de los artistas florentinos de la época, aunque en este caso los inquietantes tonos grisáceos, el camino sinuoso que se pierde, además de la presencia de un árbol seco, pueden indicar que el anciano está llegando al final de su existencia (Falomir, 2008).



Fig. 115. Domenico Ghirlandaio, *Un viejo y su nieto*. 1490.

Museo del Louvre, París.

En la iconografía de las abuelas no es posible encontrar nada similar al cuadro de Ghirlandaio. No existen imágenes pictóricas de abuelas en un medio burgués o aristocrático, ni tampoco de la relación idealizada como la del abuelo con su nieto. Esta relación podría ser un ejemplo del entorno elitista florentino, muy alejado entonces de la realidad del resto de la sociedad y lejos también de la relación de los abuelos con sus nietos (Chvojka, 2003).

La representación de las mujeres viejas desde finales del siglo XVIII nos permite analizar como la pintura refleja su papel como abuelas. Conocemos la imagen de la mujer con arrugas, cabello blanco, cuerpo asexuado, contando cuentos a sus nietos, porque forma parte de nuestro imaginario colectivo. Sabemos, también que los sentimientos más fuertes se generan en torno a la relación de los padres con los hijos y hacia la familia, y están profundamente ligados a la infancia. En la pintura es raro ver representadas varias generaciones, pero hay suficientes testimonios que avalan la presencia de las abuelas en su papel intergeneracional en varias escenas como cuidadoras de sus nietos o en celebraciones rodeadas o parientes en entornos campesinos.

Los aconteceres de la vida cotidiana en la llamada *pintura de género*, aparecen de modo habitual en el pueblo llano, lo que se opone a la creciente prosperidad de la sociedad holandesa. Esta contradicción no se resuelve según vemos en los interiores de casas aldeanas y en escenas de tabernas, donde las clases populares de nivel inferior celebran fiestas y acontecimientos familiares. Después de un gran periodo de oscuridad iconográfica, aparecen escenas que reflejan el nacimiento y desarrollo del sentimiento familiar. En adelante la familia no se vivirá de forma discreta, sino que se reconocerá en ella un valor en alza en su dimensión emocional (Trincaz, 1998).

La pintura nos ofrece una imagen las abuelas pertenecientes a un bajo estrato social en obras de Van Ostade y Jan Steen del siglo XVII. La primera versión de Adriaen Van Ostade (1610-1685) pintor y grabador holandés es el de una abuela como alimentadora de sus nietos en un ambiente rural.

En este cuadro se advierte la atmósfera y el tipo de alojamiento propio de las familias campesinas, visualizado en un interior sobrio de tonos ocre o grisáceos en las paredes y similar en su colorido a los ropajes de la abuela y sus nietos. El cuadro representa una escena en la que puede ser la abuela, tratando pacientemente de dar de comer a un nieto que tiene un muñeco de trapo entre sus manos y está acompañado por otro niño.

En la estantería del fondo un trozo de pan y una jarra, denotan la sencillez del hogar. La figura masculina de espaldas, desinteresada de esta tarea, leyendo un libro y encendiendo su pipa cerca de la chimenea. Esta indiferencia se puede interpretar como una muestra de la distancia entre el desempeño masculino y femenino en la atención y dedicación a los pequeños en la familia.



Fig. 116. Adrien Van Ostade, *Familia campesina*. 1667.

Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Los escenarios flamencos son obras excepcionales para reflejar los ambientes apacibles de las celebraciones en las que las mujeres mayores podían integrarse festejando acontecimientos familiares. El cuadro de Jan Steen (1626-1679), pintor holandés discípulo de Rembrandt, refleja un cambio de escenario, retratando la vida cotidiana bulliciosa, alegre y algo caótica. Es un ejemplo tomado de los relatos holandeses, como celebración la tradicional del día de San Nicolás que el pintor ha querido dejar reflejados en su obra.



Fig. 117. Jan Steen, *La fiesta de San Nicolás*. 1625-1630.

Rijksmuseum, Ámsterdam.

Según las representaciones pictóricas analizadas creemos que el espacio femenino en el ámbito doméstico está mejor definido que el masculino; los abuelos en este contexto no lo tienen ni físico ni simbólico, ni es tan específico como el femenino. La pintura acerca de las abuelas, dentro de estos ambientes nos muestra los aspectos lúdicos y la dedicación a cuidar y a alimentar a sus nietos. En estos escenarios no vemos una imagen peyorativa de la vejez femenina, por el contrario, se ha filtrado una visión que se aparta

de la peor representación de la pintura renacentista que hemos observado en los retratos de esta época.

También queremos señalar que estos espacios están distribuidos según género. El binomio hogar-casa tiene un sentido de refugio para el hombre mayor dependiente de los cuidados de los otros parientes, hijos, nietos con los que conviven. El cuidado de nietos o demás familia es una herencia de sus madres. Si para las madres su papel coartaba su capacidad para buscar un lugar distinto en el que poder realizar su propio destino, para la mujer mayor, el desempeño de su papel como abuelas es un ambiente en el que se desarrolla su propia vida. En las diferencias de género, son las abuelas quienes enfatizan más la vinculación familiar, existiendo una tendencia a una mayor frecuencia de contacto con nietos más pequeños y, por tanto, se alarga su anterior maternidad.

En relación con la imagen de las abuelas en la pintura, son ellas las que aparecen más activas que los abuelos, un papel transversal que la tradición histórica les ha adjudicado y que aún persiste en la actualidad.

La pintura nos muestra también los dos medios, el rural y el urbano que a su vez se pueden relacionar con diferencias de género. El medio rural, según los cuadros analizados parece más acogedor, con unos valores más cálidos más *femeninos* que el urbano, más frío e insolidario, donde además de la pobreza existe la mendicidad femenina derivada de su expulsión social de las ciudades.

Por otra parte, la solidez de la familia campesina en el ámbito rural se debe a que era el medio de producción y preparación de alimentos en el que las mujeres mayores podían participar, como hemos visto en la iconografía de la pintura renacentista flamenca de Pieter Van Aersten, Joachim Beuckelaer, Gabriël Metsu y en la italiana de Vincenzo Campi.

Retratos y autorretratos

El retrato

El rostro del hombre es su autobiografía, el de la mujer su más grandiosa obra de ficción.

OSCAR WILDE

El retrato como obra artística se remonta a la Antigüedad, cuando la cultura griega comenzó a reproducir las imágenes de sus héroes mortales para dejar plasmadas sus virtudes y méritos, sin que estos fueran los requisitos necesarios para ingresar en la eternidad, sino para permanecer en la memoria terrenal. En la época renacentista, los artistas se encontraron que, en la clasificación de los trabajos, las artes visuales no pertenecían a aquellas que tenían que ser aprendidas o *cultas* como la poesía o la música y fueron menos valoradas hasta que Leonardo da Vinci y Miguel Ángel trataron de reivindicar el arte como una actividad de categoría intelectual o mental. Se pinta primero con la cabeza y luego con las manos, decían. Leonardo utilizó estos argumentos para demostrar como la mano no era sino un instrumento para expresar las órdenes de la mente, como en la poesía, arte liberal por excelencia. Y tuvieron que superar las dificultades para la promoción de los pintores que habían permanecido en el anonimato por considerar la pintura como un arte *artesanal*, que se hacía manualmente opuesto a las artes liberales más propias de intelectuales o matemáticos.

El retrato en el periodo renacentista constituye una plataforma fundamental, un eje articulador de nuestro trabajo. Su observación nos ha permitido hallar una de las claves de las que partimos. El giro renacentista transformó, sin punto de retorno, el concepto del ser humano orientando por primera vez en la historia todo su pensamiento moral, cultural y filosófico hacia la persona como centro del universo, una ideología definida como el individualismo. El auge del retrato derivado de este interés por el individuo nos ha proporcionado las coordenadas para el análisis de las diferencias en su forma de representar a hombres y mujeres al llegar a la vejez. El humanismo lleva a la individualidad y de esta al retrato, es decir, un ejercicio teórico que se articula partiendo del concepto del humanismo del que surge el interés por el individuo, personalizándose pictóricamente en el retrato.

A partir del Renacimiento, se empieza a crear una tradición en los pintores de estudiar el lenguaje del rostro, que permitiera entender las emociones sentidas en las representaciones de sus obras.

El retrato renacentista confiere una visibilidad a la vejez masculina que nos advierte de las características diferenciales frente a la femenina marcada y castigada por la pérdida de la belleza y penalizada su cuerpo infecundo y marchito. Se presenta una imagen de mujer como un ser desvalido y necesitado de ayuda, mientras que la vejez masculina representada abundantemente en la pintura, aparece sin menoscabo de su físico, resaltándose una vejez plena y digna. Los hombres ancianos y poderosos han tenido su propio discurso positivo a través de la historia, frente al de las mujeres mayores a las que apenas se ha descrito y representado pictóricamente.

El retrato adquiere gran relevancia en la pintura del siglo XVI y la edad merece una especial atención de los retratados por lo que se inscribe en los cuadros como un signo suplementario de autenticidad, de exactitud y del individualismo característico de esta etapa.

Existen números ejemplos de retratos personales, de parejas o familiares en los que figura en el cuadro la edad de los representados, mostrando el deseo de cronificar su vida personal. Los ricos burgueses de los Países Bajos, crearon desde su posición social una demanda de retratos que respondían a su necesidad de ser considerados como clase dominante y también como representantes de la moral y buenas costumbres. La iconografía de los retratos de los cónyuges o de grupos familiares tienen un estilo en color y contenido muy diferente al del retrato italiano, más dinámico y expresivo (Vlieghe, 2000).

El retrato es una realidad compleja a la que hay que sumar las diversas aportaciones de los artistas, sin duda permeables a las influencias artísticas y culturales del momento. El arte del retrato tuvo una gran repercusión como estímulo a la imagen visual de la individualidad, y debido a sus múltiples versiones se convirtió en una exaltación del individuo. El retrato adquiere una relevancia histórica como una expresión del cambio renacentista (Alcaide y Chueca, 2000).

Para Jacob Burckhardt, Italia del siglo XV es «el lugar donde nació la idea de la persona». En consonancia con esta idea, Italia fue la primera gran época de los retratos en Europa (Burckhardt, 2010).

Los artistas renacentistas se esforzaron para evocar la identidad o la personalidad de modelos, sus diferentes clases sociales y pertenecientes a distintos ámbitos de la cultura.

En la forma de ejercer el arte del retrato, es posible observar como del origen del retrato de perfil inspirado en las medallas antiguas del siglo XV que permitía al pintor por un lado representar detalladamente al retratado y, por otro, se evitaba reflejar su estado anímico y transmitirlo al espectador. En este punto, coinciden analistas como Panofsky, Todorov, Bennisar y Simmel para los que el retrato se convierte de alguna forma en un medio de comunicación entre la intencionalidad del artista y el observador. El retrato surge gracias al mecenazgo y, a partir del siglo XV, es destacable la progresiva abundancia de obras de este género. La cultura renacentista según Erwin Panofsky fue financiada por los poderosos de la época. Los mecenas fueron comerciantes, banqueros, papas y aristócratas. Los retratistas trabajaban para los mecenas, por encargo de las personas públicas, o por familiares, inspirados por la cercanía y el afecto o admiración a la persona retratada (Panofsky, 1989).

Con la influencia del arte italiano y del flamenco en el retrato se revela una estrategia de acercamiento al espectador con la intención de transmitir sus sentimientos hacia la persona retratada. Los artistas italianos y flamencos muestran un interés distinto sobre el modo de plasmar la realidad en sus retratos. En el Norte, sus cuadros no están tan influidos por el realismo sino por lo religioso. Su devoción es menos idealizada y simbólica que la visión italiana que trata de recuperar los sentimientos del individuo y trasladarla a sus cuadros (Falomir, 2008).

Para Tzvetan Todorov, un retrato no estará destinado ni a los dioses ni a los muertos, como ocurría en el arte egipcio, sino a los seres vivos, y a conmover sus sentimientos. Lo divino abandona los dioses y a los cuadros, para dejarlo al uso exclusivo del ser humano. Este movimiento pictórico enlaza directamente con el humanismo renacentista. La individualización no reside únicamente en el retrato de la persona y su parecido, sino en transmitir el conocimiento del individuo a través del mundo de su entorno, de lo material, del mobiliario, o de los interiores, detalles que adquieren gran relevancia en el renacimiento flamenco (Todorov, 2008).

También para Bartolomé Bennassar, la individualización del retrato se caracteriza por un abanico expresivo y rico en matices en el tratamiento pictórico del rostro renacentista. La identidad individual es parte esencial de su filosofía, ya el que el arte trata de ir más allá de la representación de los rasgos físicos para conseguir el parecido: el rostro debía recoger el carácter, algo del espíritu del momento, en suma, la emoción momentánea del alma (Bennassar, 2004).

Esas posiciones frente al retrato se extenderán al arte en su conjunto abriendo un debate clásico en el pensamiento renacentista, entre la imitación de las cualidades físicas o elevar el arte al mundo de las ideas. En el análisis sobre el rostro en el retrato, cabe reflexionar con Simmel acerca de que todo lo que está más allá de los elementos de la realización artística, de la forma o del color- que no son sino los medios para la realización del cuadro- deben estar al servicio irradiar una sensación de conocimiento del individuo, como una forma de unidad entre lo formal y lo expresivo, la expresión de las cualidades del alma como principio de la unidad (Simmel, 2011, p. 21):

El atractivo y la justeza proceden únicamente de la superficie visible y de la relación con sus elementos.

Este mismo autor se refiere a una dinámica que de lo que la piel esconde o de la relación del individuo con el mundo y que puede intervenir en la elaboración con lo visible. Menciona en su texto *El rostro y el retrato*, una referencia a Leonardo da Vinci diciendo que la pintura debe representar dos objetos, uno el humano y otro el alma, una expresión que según Simmel, ningún artista debe olvidar (Simmel 2011).

Estas reflexiones aportan una idea del envejecimiento que recogen estos dos elementos, el físico y el alma de la persona retratada, que muchos pintores olvidan en relación con la vejez femenina entorpeciendo una visión más justa de su ancianidad.

El retrato masculino

Un hombre viejo puede ser considerado sabio, una mujer difícilmente.

GONZÁLEZ NAVARRETE

La tendencia *idealizadora* trata no solo de copiar los rasgos físicos del retratado, sino su carácter, sus gustos, sus aficiones o su posición social. En el cuadro todas sus partes deben producir una sensación de estar ante una obra maestra. La individualidad del retratado representa el momento en el que la imagen pertenece a un momento único en el que se ubica a la persona retratada en su ambiente, en la forma de mirar al paisaje o a los objetos que le rodean. (Simmel 2011)

Panofsky, siguiendo la reflexión aristotélica, considera que el arte es imitación de la naturaleza como su fin último, frente a Platón que rechaza la imitación de lo sensorial a favor de las ideas; acepta la imitación, pero también *la cosa integra*, en cuanto que un cuadro debe constituir un todo armonioso (Panofsky, 1979).

Las contradicciones entre la defensa de la vejez masculina *sabia*, acompañada de temores y reproches, responden a que este periodo estaba marcado por un clima de inquietud y de incertidumbre. Todas las creencias vacilan, se ponen en cuestión las grandes verdades aprendidas e interiorizadas durante siglos. Es un debate propio de los siglos XV y XVI, sentir a la vez la fascinación por la belleza y temor por la amenaza de su decrepitud física.

En las épocas en las que incluso el predominio de la belleza supera lo espiritual, el cuerpo envejecido no es en sí mismo un motivo de rechazo. En la Edad Media el símbolo de sabiduría masculina se manifiesta en los cabellos y la barba blanca. Evoca la imagen de Dios y aparece en los retratos graves y dignos del siglo XVII. Por otro lado, la decrepitud física o la piel arrugada, se encuentran en las representaciones de la mujer vieja a la que se califica moralmente como una mujer pecadora o viciosa. Son las dos caras de la vejez que pueden simbolizar el bien y el mal.

Iconografía del poder masculino

Siguiendo a Simmel cuando se refiere a que se debe representar de cada persona en su momento vital, su espíritu o su posición social, surgió la cuestión sobre los elementos utilizados por los pintores renacentistas para representar atributos masculinos. La iconografía nos ha proporcionado las claves características de atributos como el poder, la autoridad o la sabiduría. Ya en la *Iconología* de Cesare Ripa se hace eco de los mismos, bajo el término de «Dominio» (Ripa, 2007, p. 294): «Hombre rico, y noblemente vestido (...) Sostiene un Cetro en la mano izquierda, sobre el cual se ha de ver un ojo».



Fig. 118. Cesare Ripa, *Dominio*. 2007. *Iconología*.

El poder, la autoridad e incluso la sabiduría masculina, se representan en las artes plásticas, bajo un mismo símbolo sea el cetro, papiro, pergamino o papel, el bastón de mando o la fusta y el látigo, todas ellas con similar apariencia y significado, y siempre entre las manos del varón. El cetro es el símbolo cultural arquetípico de la omnipotencia masculina. Nunca perdió su valor como icono de poder absoluto a través de los siglos.

Para Paul Durand, todos los símbolos que transmiten verticalidad o elevación aparecen marcados por la recuperación de la potencia perdida, muy cercana a la erección. Este autor se refiere a esta iconografía en su teoría sobre los símbolos *ascensionales*, que como ocurre en las alegorías mencionadas, parten de tradiciones antiguas y permanecen en culturas muy distantes a las de nuestro tiempo y a nuestro contexto geográfico (Durand, 2005).

La sensación de soberanía, al decir de Durand, no es más que una captación de la potencia y que, en términos freudianos es la reconquista del símbolo de la virilidad: «Elevación y poder son sinónimos» (Durand, 2005, p. 141).

La vinculación de estos atributos del poder masculino en la vejez se encuentra en los retratos de personajes que sostienen un pequeño elemento en su mano izquierda, con un claro significado, según las ideas de Paul Durand (Durand, 2005).

En el retrato flamenco y en el alemán, los pintores se adaptan con facilidad a las costumbres masculinas para retratarse con los elementos *ascensionales* que cita Durand con los que posan oportunamente en actitudes que expresan empoderamiento (Vlieghe, 1998).

En el siglo XVI, el retrato más habitual en la pintura holandesa era el del matrimonio, el papel de cada miembro de la pareja estaba claramente definido por las normas y las costumbres, según nos menciona Hans Vlieghe: «El hombre a menudo decidido, y seguro, la mujer por otra parte, mucho más retraída y (con) sutiles detalles emblemáticos» (Vlieghe, 1998 p. 185).

En la obra de Jan Gossaert (1478-1532), un pintor renacentista flamenco de tendencia italianizante por sus tempranos estudios en Italia resalta precisamente su cuadro *Una pareja de ancianos* (fig. 119) y, en el mismo, la postura decidida y segura frente a la retraída de la pareja femenina que menciona Vlieghe como lo más habitual del retrato del siglo XVI. Según nuestro análisis en este cuadro hay que subrayar el detalle emblemático del poder masculino, el bastón que sostiene en una mano.

Ambos son ya ancianos, aunque en ella la vejez aparece más tímidamente en las arrugas de su rostro y de su cuello mientras que en su pareja masculina sus cabellos grises aparecen cuidadosamente arreglados bajo su boina negra.

El hombre mira desafiante a un punto lejano mientras que ella tiene los ojos bajos y una apariencia recatada. Las cabezas están situadas en paralelo, aunque solo se detecta que ella está en un segundo plano por la firmeza del brazo izquierdo masculino, con la que el anciano empuña el bastón. Ella cubre su cabeza con un tocado blanco, único punto de luminosidad en el cuadro. Frente a la modestia de la mujer, resalta la altivez de la figura masculina, la expresión de dureza retadora de su boca y la fuerza con la que sujeta el cuello de piel de su abrigo el puño de un bastón de madera.

Gossaert nos muestra otro signo de las diferencias entre ellos. Son las dos miradas, la masculina altiva y la femenina humilde y en las expresiones de sus bocas, agresiva la masculina y resignada la femenina. Diferencias en las posturas, en la posición en el cuadro, en los atuendos de ambos que ya marcan las diferentes miradas del pintor a la vejez de ambos sexos.



Fig. 119. Jan Gossaert, *Una pareja de ancianos*. 1520.

National Gallery, Londres.

Solo cabe añadir que en la boina se puede reconocer en el detalle del cuadro un distintivo con el grabado de una pareja desnuda, como una alusión irónica a la juventud frente a la vejez de la pareja.



Detalle del cuadro.

Este cuadro es excepcional en la iconografía del poder masculino, por la presencia de la pareja y la forma de visualizarlo en la obra de Jan Gossaert. En otras obras lo hemos analizado en cuadros de personajes individuales de Alberto Durero, Hans Holbein y Lucas Cranach.

Alberto Durero (1471-1528) es el exponente más importante del Renacimiento alemán. Su obra se divide en dos bloques: la pintura y la obra gráfica que incluye grabados, xilografías y dibujos. Es autor de noventa pinturas, ciento treinta grabados, varios cientos de xilografías y dibujos. Todas estas facetas de su arte son de igual importancia. Sus biógrafos señalan que ser un artista gráfico en la época era ser un experto en las técnicas más avanzadas del momento con las que se revolucionó el mundo de la cultura europea. Durero destaca frente a sus contemporáneos alemanes no solo por sus valores artísticos, sino porque, sin interrumpir sus trabajos como artista, viajó por Italia y Holanda en busca de nuevas experiencia y estímulos para su arte (Panofsky, 1971).

En la obra del Museo del Prado aparece un personaje *desconocido*, según figura en el título del cuadro (fig. 120). Debajo de su gran sombrero, ladeado de forma elegante, viste con ropa oscura y un amplio cuello de piel. Lleva un rollo de papel que sostiene con energía en la mano izquierda, como corresponde a un burgués de posición social

elevada. Durero resalta las facciones del rostro acentuando el gesto seguro de los labios, la rotunda barbilla y la mirada penetrante dirigida a un punto fijo, logrando transmitir su carácter firme y autoritario. Aparenta mediana edad. Su incipiente vejez asoma en unas arrugas en el cuello bajo su rostro y alrededor de sus ojos.

El estudio de la luz, la forma que destaca el busto del caballero sobre el fondo oscuro, y lo reducido del espacio, subrayan la sensación de energía del personaje concentrado en sí mismo, ignorando la mirada del observador.



Fig. 120. Alberto Durero, *Retrato de un personaje desconocido*.1521.

Museo del Prado, Madrid.

Hans Holbein el Viejo (1465-1524) nos ofrece una obra que hasta 1873 fue atribuida a Joos Van Cleve (1485-1541). Ateniéndonos Holbein como autor que figura en el cuadro conservado en el Museo del Prado (fig. 121), el pintor retrata a un personaje mostrando un gran respeto hacia el anciano que viste austeramente de negro, con un gran cuello de piel que descubre un pequeño rectángulo blanco. Tiene una mirada indefinida, el rostro arrugado, que contrasta con sus manos tersas. Transmite una imagen de vejez coherente con la autoridad y seguridad con la que sostiene el pequeño rollo de papel, la boca firmemente cerrada y la rectitud de su postura.



Fig. 121. Hans Holbein, *Retrato de un anciano*. 1543.

Museo del Prado, Madrid.

Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) pintó su autorretrato a los setenta y siete años. Es una obra que subraya una expresión de carácter serio y grave a juzgar por su mirada inquisitiva y el ceño fruncido. Este pintor fue considerado en su época como «el más rápido de los pintores», según reza en su lápida. Sin embargo, esta forma de trabajo no se traslada a su autorretrato por la minuciosidad con la que ha pintado su rostro y sus manos arrugadas.



Fig. 122. Lucas Cranach El Viejo, *Autorretrato*. 1550.

Galería Uffizi, Florencia.

La barba es un atributo que, según Heinrich Wölfflin, es el signo por excelencia con el que los hombres se solían representar en el siglo XVI (Wölfflin, 1995).

A mediados del siglo XVI y principios de XVII, la pintura nos ha legado ejemplos de la intencionalidad de los pintores que recurrieron a este símbolo para representar la ancianidad masculina. La barba es una metáfora de autoridad y sabiduría al asociarse a reyes, profetas y filósofos y también al poder supremo que representa la imagen bíblica de Dios y del lucimiento de los reyes: «Un rey deberá tener barba, aspecto y ropajes majestuosos y severos» (Leonardo da Vinci, 1947, p. 156).

Es también una visión depurada del hombre docto y viejo, símbolo de conocimiento y autoridad. Y es también una aproximación al patriarcado, como sistema autócrata dentro de los sistemas de poder. En este imaginario, nos dice Aimé Césaire, es evidente que el viejo varón está más cerca de Dios que de un joven o de una mujer. Se trata de una aproximación al pensamiento religioso monoteísta que proclama un dios único, presente en el imaginario popular. Una proyección en el cielo de lo que ocurre en la tierra (Césaire, 2006).

En los siglos XVII en los que el retrato tuvo su auge, el aspecto formal de los cuadros, el formato del medio cuerpo, es el espacio justo para resaltar la cabeza portadora de la barba sobre los fondos oscuros que aparecen en las obras seleccionadas. Nos ofrecen una imagen de una sabiduría luminosa, exhibida como un elemento que subraya la ancianidad sabia de la vejez masculina.

Rubens (1577-1640) realizó con gran energía y talento varios estudios de cabezas de ancianos aproximadamente en la misma fecha que la del presente cuadro y probablemente con el mismo modelo de otras obras como *La Corona de Espinas* (1612) y *La coronación de la Virgen* (1609) ambas conservadas en el Museo del Hermitage en San Petersburgo.

Para Rubens, la barba blanca es el símbolo que transmite la imagen suprema de Dios y la que figura en sus cuadros alegóricos de la Biblia. Esta pintura integra los atributos de poder asociados a barba en cuanto a la honorabilidad, la sabiduría acumulada en la vejez y a la santidad que predomina en la pintura religiosa.

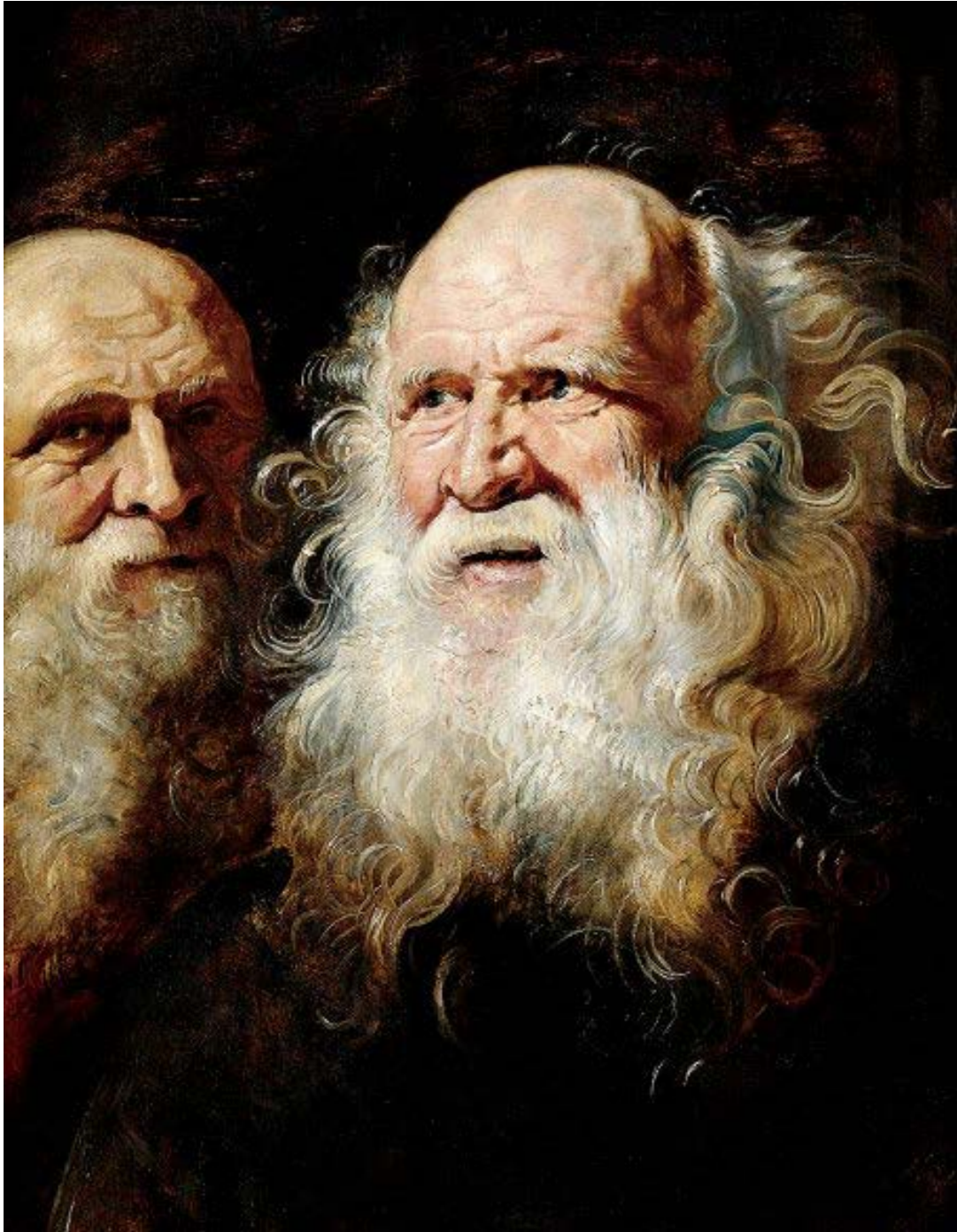


Fig. 123. Rubens. *Estudio de cabezas de un anciano*. 1612.

Instituto Dayton, Ohio.

El retrato femenino

En el retrato femenino nos encontramos ante la disyuntiva que se presenta a los pintores al enfrentarse con los límites del retrato individualizado. En el caso de la vejez, femenina, tienen ante sí un reto importante: plasmar su condición como mujer en su transición al envejecimiento, y tener que elegir entre el parecido o la decadencia física. Y, además de captar su esencia íntima, reflejar su situación en la cultura y la sociedad renacentista. El paso de la belleza antigua del arte griego o prerromano y el gótico, en el Renacimiento se afirma la dialéctica entre lo individual y la abstracción o entre lo corporeidad y la esencialidad, por tanto, según Romeo de Maio en el retrato de los humanistas, la mujer es reservada, incluso «enigmática» y, para los pintores, superar la fisionomía de la modelo era el reto para realzar su carácter como persona (Maio, 1988).

De todos estos aspectos, encontramos ejemplos en la pintura renacentista y sus diferencias entre las dos culturas, flamenca e italiana. La primera se caracteriza por el carácter subjetivo del arte nórdico y el dominio del retrato intimista. La mujer juega un papel secundario en los retratistas flamencos de la primera época. En la primera mitad del siglo XV, la persona retratada aparece con un predominio de los ropajes que casi tienen tanta importancia como el rostro. En el retrato italiano del siglo XVI se puede hablar de un cambio hasta entonces ignorado por este arte, como la representación del estado anímico y el desarrollo de estrategias para estimular el acercamiento entre el cuadro y el espectador, tratando de inspirar respeto por los valores espirituales (Minois, 1989).

Es posible que este argumento explique las ideas de Georges Minois para el que la pintura flamenca contempla con más frialdad la vejez femenina respecto a la versión italiana más cargada de emocionalidad. La cultura renacentista en Italia se mostró muy exigente con los valores de la juventud y la belleza, y como superar el paso de la juventud a la vejez. Siguiendo las teorías de Minois, la grandilocuencia o la exuberancia de la pintura italiana sobresale en el tratamiento del rostro femenino. Los gustos de los protestantes de Holanda eran muy distintos a los que dominaban el arte italiano. De alguna forma eran similares a los puritanos ingleses, devotos, trabajadores, lentos y poco aficionados a la pompa de los mediterráneos. Para Huizinga, en los siglos XV y XVI, el estilo pictórico italiano refleja además el entorno social, la ideología del momento frente a los primitivos del flamenco y del Barroco holandés (Huizinga, 2012, p. 353):

La pintura flamenca, agrada a todas las personas piadosas más que la italiana, esta nunca arranca lágrimas, mientras que la italiana, les hace llorar copiosamente.

Dentro de la tendencia de los siglos XV, XVI y posteriores, de estudiar las cabezas de las personas como un recurso para explorar su físico y su espíritu, tenemos dos ejemplos de retratos de estilo flamenco e italiano que reflejan las observaciones de Minois, en este caso, de la vejez femenina.

Los dos retratos uno de Hans Memling y otro posterior de Orazio Borgianni, son paradigmáticos como contraste de la espiritualidad de la pintura holandesa, frente al lo corporal de la pintura italiana. En los dos casos presentan un atuendo similar en sus cabezas cubiertas de un paño blanco, pero muestran una visión de la vejez femenina que responde al respeto frío y distante de espíritu nórdico frente a la emocionalidad citada del arte italiano.

Hans Memling (1423-1494), es «el pintor de la mujer» para De Maio. En sus retratos no siguió la costumbre de los retratos púdicamente de perfil como Pisanello, sino que siguió a otros contemporáneos como Van Eyck, Roger van der Weyden y Vander Goes (Maio, 1988, p. 199):

...para expresarla en todas sus dimensiones. Para él como para los ideólogos del Estado, la mujer es símbolo del orden del mundo.

En este retrato, la mujer anciana gira levemente para mostrar las tres cuartas partes del rostro. Se resalta la oscuridad del fondo como una forma de subrayar la interiorización o espiritualidad. Memling pudo seguir en este retrato a otros contemporáneos porque compartía la misma mentalidad en lo espiritual y en lo artístico.

El cuadro expresa respeto a la ancianidad de la mujer, con un toque de elegante sobriedad. La vejez se aprecia en las finas arrugas alrededor de su boca y en la leve expresión de cansancio en su rostro. Su mirada es inexpresiva, encerrada en sí misma: sus párpados semicerrados confirman esa impresión de introspección y lejanía. No mira a nadie, pero se deja mirar.



Fig. 124. Hans Memling, *Retrato de una mujer anciana*. 1475.

Museo de Bellas Artes Houston, Texas.

Orazio Borgianni (1575-1616) un pintor del Barroco italiano, en esta cabeza de mujer anciana acentúa las arrugas de su cuello y de su frente iluminada sin piedad. Su posición inclinada y su mirada parecen invitar una reflexión sobre la vejez y la muerte. A través de su apariencia se puede especular sobre su situación social por la pobreza de su aspecto, comparable a la que exhibe Giorgione en *La Vecchia* (fig. 65). En estos cuadros los pintores nos facilitan la visión de la transformación de la figura femenina, cuando pierde la belleza, en una imagen más escueta y austera en el atuendo, para centrarse en el rostro y lo que este expresa. Esta evolución se va alejando de los valores que podrían inspirar la vejez y deja al observador ante una imagen femenina impregnada de tristeza y ante el final de la vida.



Fig. 125. Orazio Borgianni, *Cabeza de una mujer anciana*. ca. 1610.

Museo Metropolitano, Nueva York.

Desde la Antigüedad las madres ancianas bíblicas, como santa Ana, madre de María, Isabel madre de San Juan Bautista, inspiraron ideas sobre el destino de la mujer (Maio 1988) y los pintores encontraron una justificación moral suficiente para adoptar una actitud benevolente y respetuosa hacia la vejez femenina. Se trata de una versión diferente y excepcional del retrato de mujeres en su vejez, es la realizada por algunos artistas a sus madres.

Juliet Heslewood, en el texto *40 grandes artistas retratan a sus madres* (2001), reflexiona sobre la necesidad de los artistas de retratarlas, una costumbre que constituye un tema frecuente en el arte pictórico. Entre los diversos motivos está el más elemental, la proximidad, el afecto familiar, una cuestión que entroncan con la necesidad de reflejar la psicología de la retratada o la proyección de la relación madre-hijo. En el aspecto formal, las madres raramente aparecen jóvenes probablemente, como afirma Heslewood, por la intención de reproducir el paso del tiempo en la naturaleza femenina (Heslewood, 2001).

Rembrandt también supo plasmarlo en grabados de ancianas mostrando un gran respeto hacia ellas, como en los retratos de su madre anciana leyendo o rezando. La anciana más expresiva del Renacimiento, la Sibila Persa de Miguel Ángel, dicen que fascinó a Rembrandt que se inspiró en ella para pintar a su anciana madre (Maio, 1988)

En el grabado de su madre, nueve años antes de su muerte en 1640, aparece sentada junto a una mesa, con las pequeñas manos cruzadas sobre el regazo y una mirada lejana, meditativa, la boca fruncida que refuerza su vejez. No solo es un retrato de su madre, sino un modelo del decoro y la serenidad de una vejez interiorizada. Cubre sus cabellos grises con un discreto velo y sus hombros con una toquilla de lana, lo mismo que sus rodillas con el paño que le llega desde la mesa. La postura sentada confortablemente, trata de transmitir la calidez humana que irradia esta la imagen.



Fig. 126. Rembrandt, *La madre de Rembrandt sentada junto a una mesa*. ca. 1631.

Rijksmuseum, Ámsterdam.

Poder científico y religioso en el retrato femenino

Para encontrar las razones que nos ha impulsado a apartarnos de los espacios clásicos de las mujeres mayores dedicadas a sus funciones tradicionales, nos han interesado como los pintores realizaron algunos retratos de mujeres que destacaron también en otras esferas, cuando ya entradas en la vejez, pudieron ejercer un tipo de poder no por razones de sangre o realeza, sino en el ámbito científico y religioso. Ellas también se apartaron de otras formas menos dignas de representar la vejez, como hemos visto en los capítulos anteriores en los que aparecen asociadas a conductas que hemos llamado «censurables». Los pintores han recogido algunos casos en los que las mujeres destacaron por su posición en el ámbito científico o religioso. No es que no las hubiera, sino que no merecieron el reconocimiento de los pintores o al menos no en obras significativas en su vejez.

En ambos casos, científico y religioso, las mujeres encontraron impedimentos jerárquicos o sociales que las relegaban por debajo de la autoridad masculina, o las situaban como inferiores de otras mujeres de clases más elevadas. Además, soportaban la falta de estímulo por ejercer una profesión atípica debido a su edad y a su sexo. En estos casos, aunque sin llegar a constituir un poder real, sus detentores se lo otorgaron, bien como resultado de las mujeres en su lucha por conquistarlo, o por su perseverancia en conseguir un cierto reconocimiento.

La definición de *poder* en el caso de Maria Sibylla Merian es cuando menos dudoso, debido a los numerosos obstáculos con los que debían lidiar las mujeres de la comunidad científica. María Sibylla Merian (1647-1717) es un ejemplo del tardío reconocimiento de esta mujer, una naturalista, exploradora y pintora alemana.

Sibylla Merian desde los trece años se interesó por el mundo de las plantas y los insectos y aunque ignorada durante mucho tiempo, es considerada actualmente como una de las más importantes iniciadoras de la entomología moderna, gracias a sus detalladas observaciones y descripciones con ilustraciones propias, de la metamorfosis de las mariposas. Muy dotada para el dibujo, empleó estas habilidades para dejar un importante legado artístico para el mundo científico de varios tomos de libros, muy bien documentados y dibujados. De su estancia en Surinam, trajo una colección de espléndidos dibujos de insectos pintados sobre pergamino, sesenta de los cuales fueron publicados en su famosa obra *Metamorphosis insectorum surinamensium*, estampada en Ámsterdam en 1705.

De esta científica, Jacobus Houbraken (1698-1780) realizó un retrato grabado en una placa en cobre en el que aparece como una mujer mayor: su vejez que se aprecia en los rasgos de su rostro, y en su cuello (fig. 127). Las manos, por el contrario, no delatan envejecimiento alguno, sino tersura y finura problememente para dejar un testimonio de su habilidad para el manejo de plantas e insectos. De tamaño pequeño, las manos, figuran en el grabado como un testimonio de su capacidad para manejar su capital científico, los gusanos, las caracolas o las mariposas, el gran descubrimiento de su metamorfosis, fruto de sus viajes y de sus estudios que aparecen en los libros apilados junto a un tintero, al fondo del grabado. De todo ello se rodea en el retrato, del que hay que subrayar la seguridad en sí misma, la firmeza de su gesto en la boca y la autoridad con la que se presenta para ser admirada ante un público que solo la correspondió tardíamente.



Fig. 127. Jacobus Houbraken, *María Sibylla Merian*. 1647-1717.

Ubicación desconocida.

En el poder religioso las mujeres se encontraron con los mismos impedimentos en el interior de los conventos que los de la sociedad exterior. En el mundo de los conventos a partir del siglo XII funcionaba el sistema de clases y de diferencias de género similar al de la sociedad civil. En estas instituciones, las prioras eran generalmente pertenecientes a la nobleza, y las tareas más bajas eran desempeñadas por las mujeres de clases inferiores, que seguían siendo analfabetas pese a su ingreso en el convento. Una vez alcanzado el estatus superior, podían ejercer de prioras o abadesas hasta el final de sus vidas.

En el caso de las abadesas, la pérdida de la juventud con sus atributos asociados de belleza y fertilidad, no siempre han estado marcados con signo negativo. Al igual que las profetisas antiguas, las mujeres mayores en culturas podían desempeñar importantes papeles sociales, así como su poder espiritual dentro del grupo y en la jerarquía social. Esta conducta aún bajo un encierro lejos de las miradas masculinas y sometidas a las reglas de la castidad y a la reducción de su vida activa beneficiaba la dedicación al rezo o a la meditación.

Desde tiempos medievales, las abadesas han sido mujeres de gran poder y distinción cuya autoridad e influencia era similar a la de los obispos más venerados. Para Paul Oskar Kristeller en la Italia renacentista, como ocurriría en otros lugares y épocas, la mayoría de las mujeres de clase alta cuando al llegar la madurez, solo tenían dos opciones: el matrimonio o el convento. Pero para cualquiera de las dos, casarse con un hombre o con Dios se necesitaba una dote. En el primer caso, el dinero disponible lo invertía el marido en sus negocios o en propiedades y solo con la muerte del marido el patrimonio revertía en la viuda. Si no, lo legaba a la única hija, y en el caso de más hijas que fueran enviadas al convento, el patrimonio se tenía que repartir, por lo que la dote quedaba muy reducida y las monjas las necesitaban para el mantenimiento de los conventos y la alimentación de las congregaciones (Kristeller, 1993).

En relación con la edad, en la que una monja podía ser candidata a abadesa, Leoncio I estableció como mínimo los cuarenta años. San Gregorio, por lo menos sesenta, y prohibió la designación de jóvenes para evitar tentaciones (Serrano Estrella, 2010).

Las órdenes religiosas ejercieron una profunda influencia en las artes pictóricas, la música y la literatura. Estos hechos muestran la preocupación por la doctrina, las instituciones y el culto que había en el periodo renacentista.

Los retratos siguientes nos enseñan como la pintura recoge los distintos estilos de mostrar el desempeño de su puesto con un elemento compartido: un poder expreso o implícito, revestido de autoridad moral, y seguridad en el elevado puesto en su orden o comunidad religiosa. A mediados del siglo XVI, Gian Battista Moroni (1520-1558) retrata a la abadesa Lucrezia Agliardi Vertova con una forma menos jerárquica, ya que no sostiene ni báculos ni otros elementos significativos de su jerarquía.

Mantiene entre sus manos un libro de oración abierto con el dedo índice, interrumpiendo su lectura religiosa. Su rostro envejecido, su mirada pensativa, ofrecen una visión de concentración pensativa, segura de sí misma que se evidencia en su postura de pie apoyando sus manos sobre una repisa de mármol. En su asentamiento reposado se puede adivinar la intencionalidad de Moroni en transmitir autoridad moral y su influencia espiritual sobre las demás religiosas del convento.



Fig. 128. Gian Battista Moroni, *Abadesa Lucrezia Agliardi Vertone*. 1557.

Museo Metropolitano, Nueva York.

El cuadro que representa una abadesa que figura en el catálogo del Museo de Rennes, es una mujer mayor que sostiene el báculo abacial, un anillo en la mano derecha y la cruz pectoral en el exterior de su hábito. Son emblemas de su cargo y muestran el honor de haber sido distinguida con este símbolo de poder sobre los demás miembros de su comunidad y de la jerarquía eclesiástica. Su atuendo con elementos regios en la capa que cubre sus hábitos y el escudo en una esquina del cuadro, señalan su origen y pertenencia a la nobleza. Destaca el contraste entre su rostro suavemente envejecido, con la finura de su talle que recuerda a los vestidos de las jóvenes de las clases nobles.



Fig. 129. Anónimo, *La abadesa du Fay d'Athis de Cilly*. Catálogo del Museo de Rennes

Mediados del siglo XVII.

El cuadro del Barroco español del siglo XVI, Diego Velázquez (1599-1660) representa a Jerónima de la Fuente, primera abadesa del convento de Santa Clara de la Concepción y primera mujer fundadora de un convento en Filipinas. Es un retrato pintado en 1620, del que se conocen dos ejemplares, en los que se transmite la energía de la monja, que con 66 años parte de Sevilla para fundar el convento de Filipinas, un viaje del que nunca volvió. Velázquez capta a la abadesa, venerada, admirada y virtuosa y a la vez, áspera, agria, grave y temida, con algo terrible en su mirada.



Fig. 130. Diego Velázquez, *La venerable madre Jerónima de la Fuente*, 1620.

Museo del Prado, Madrid.

El autorretrato

Todo pintor se pinta.

DANIEL ARASSE

Durante siglos, el autorretrato se había considerado como una especie de delito por diversas causas míticas religiosas. Desde Platón existía una corriente moral que despreciaba el cuerpo al que consideraba como una cárcel del alma. Con el cristianismo esta idea no mejoró. Para los padres de Iglesia el cuerpo era como un receptáculo del pecado y tuvo una repercusión negativa sobre el arte y la cultura en general. El autorretrato tuvo milenios de retraso respecto al retrato y no aparecieron autorretratos individualizados hasta la Baja Edad Media. En relación con el ser humano y no como categoría social, el autorretrato, a partir del siglo XV proliferó y se mantuvo sin interrupción hasta hoy. La necesidad de autorretratarse responde a un amplio repertorio de motivaciones, unas al deseo del reconocimiento social, psicológicas o de auto complacencia, otras al de permanecer en la historia, a veces como un hecho no vivido por los propios autores. Autorretratarse admite también otras razones como la de mostrar de qué forma el paso del tiempo se hace sentir en sus sucesivos autorretratos, como veremos en los casos de Rembrandt, Durero o Sofonisba Anguissola.

La relación con el espejo se puede analizar desde el mito o la leyenda del joven Narciso que relata Carlos García Gual (García Gual, 2003, p. 123):

El caso es que un buen día asomado a un estaque descubrió Narciso su bella imagen que lo miraba desde la superficie del agua con grandes ojos. El joven quedó prendado de esa figura seductora y comenzó a pasar su tiempo observándose. Nada le interesaba más, nada le enamoraba más que su propia imagen (...). Como no se saciaba nunca de contemplarse, Narciso dejó de correr, dejó de comer, de distraerse en otras cosas y allí quedó en el borde del agua mirándose en el claro espejo del agua, cada vez más escuálido hasta desfallecer y morir.

Fue un mito que se incorporó a la psicología con el término «narcisismo». Todo ser humano tiene una cierta tendencia a sentir amor por sí mismo y el autorretrato se convierte así en el doble del «yo» freudiano. El doble en el espejo, y el miedo a

envejecer son motivos típicos del narcisismo en su versión negativa, que, proyectada sobre nuestro doble, se convierte en una amenaza (Baudouin, 1946).

Hemos encontrado cierto paralelismo literario y artístico en relación con el autorretrato. El poeta T. S. Eliot en su obra *Three voices of poetry* (1953) mencionando que, en toda obra poética o artística, se combinan tres voces a la vez: la primera el artista se habla a sí mismo, la segunda se dirige a la audiencia o al observador, y la tercera es la voz del personaje creado por el artista. Esta misma idea la plantea Daniel Arasse en su libro *Le sujet dans le tableau*. El artista no se pinta tanto como persona, sino según el concepto que tenga de sí misma (Arasse, 2006).

El autorretrato masculino

En la época renacentista la evolución de la edad suele aparecer en desacuerdo con la apariencia. Es posible que la idealización de la juventud incitara a disfrazar la edad cronológica, de manera que se tendía a parecer más joven de la edad real, en el caso de las mujeres, o más sabio en el caso de los hombres. En los autorretratos los atributos a la vejez dejan marcado un relato menos auténtico cuando al quedar plasmado en el lienzo. Se trata de algo que trasciende a los rasgos físicos ya que estos no dejan de ser un motivo de ansiedad o de temor. La imitación de uno mismo no produce exactamente la apariencia del artista, pero es el resultado de un parecido que al pintor le es más familiar que preciso. La propia imagen, se resiste a los cambios físicos del cuerpo. Es preferible creer, como Miguel Ángel y otros neoplatónicos, que el cuerpo «puede cambiar de piel como las serpientes», y que la vejez no sea más que el escondite de un cuerpo arrugado (Sohm, 2007).

En el autorretrato la edad de los artistas, cuando se pintan a sí mismos, según una reflexión de Georges Minois puede determinar tanto una actitud conciliadora como exaltadora, muy diferente a la que cuando pintan a los demás (Minois, 1989).

Según Vasari, Miguel Ángel llegó a los ochenta y nueve, y Tiziano a los noventa y nueve años. Para este historiador, la mayoría de los artistas de los siglos XIV al XVI rebasó los sesenta años y se autorretrataron pasada esta edad. Leonardo, aparentaba una edad mucho más avanzada, al contrario que Botticelli que se autorretrató de joven (lámina X). Sin embargo, para Vasari, Botticelli murió viejo e inútil, tuvo que caminar con bastón hasta que, en este estado *decrépito*, murió a los sesenta y seis años (Vasari, 2013).

¿A quién mira el pintor? Suponemos que, a nosotros, dice Arasse, pero en realidad, el artista se mira hacia sí mismo, aunque con la intención de comunicarse con sus observadores, desconocidos, y la mayoría aún no nacidos. La frase «todo pintor se pinta» estaba de moda en Florencia a finales del Quattrocento y la formularían personajes tan distintos y relevantes como Savonarola o Leonardo da Vinci, en un acercamiento de actitudes que reflejaba el sentimiento de la época renacentista. Una obra de arte se parece inevitablemente a su autor, dice Arasse, se le puede reconocer *en* su obra (Arasse, 2006).

Esta idea tiene una repercusión importante al enfatizar el reconocimiento de la personalidad artística y como factor decisivo en la construcción, el desarrollo de las formas, y el concepto antropocéntrico del ser humano, una condición inseparable del retrato y del autorretrato renacentista. Antes de siglo XV no existía una noción del individuo consciente de sí mismo, o del autorretrato propiamente dicho como un personaje independiente, sino como parte de una obra acompañado de otras personas. Es el caso de Sandro Botticelli (1445-1510) que aparece en el cuadro de *La adoración de los Reyes Magos* de 1475.



131. Sandro Botticelli, *Adoración de los Reyes Magos*. ca.1475. Detalle del cuadro.

Galería Uffizi, Florencia.

En la Antigüedad, solo los hombres ricos y los más poderosos gozaban el privilegio de inmortalizar su propia imagen. En la mayoría de ellos se realizan en la juventud o en la madurez, aunque Tiziano, Leonardo da Vinci o Rembrandt se retrataron también en la vejez. Para ellos la vejez no fue un freno para reproducir su propia imagen en un cuadro.

Tampoco para Vasari existía el menor impedimento para autorretratarse en la juventud, lo que menciona a propósito del autorretrato de Rafael, descrito en estos términos: «resplandecen de todas las más raras virtudes del ánimo, acompañadas de tanta gracia, tanto estudio, belleza, modestia y óptimas costumbres», atributos que en evocan cualidades más femeninas que masculinas. En el predomino de juventud hemos seleccionado el de Rafael que aparece en este autorretrato de 1520.



Fig. 132. Rafael Sanzio, *Autorretrato*. 1520.

Galería Uffizi, Florencia.

Rafael Sanzio murió poco después de los treinta años. Tiene una mirada melancólica, viste sobriamente, con la modestia, aparentes buenas maneras y como un ejemplo de «discreción y decoro», que menciona Vasari.

En Leonardo da Vinci (1452-1519) la ancianidad parece intencionada, aparentando una edad que probablemente no vio. Trata de transmitir una senectud idealizada, adornada de un aspecto venerable, como preludio de su vejez. Su genio, más que ningún otro personaje de esta época, representa el ideal humanístico renacentista. Aunque frecuentemente ensalzado por su incuestionable imaginación e inventiva, para Kenneth Clark apenas se sabe algo de sus inclinaciones, sus gustos o su salud, ni de su opinión acerca de los sucesos de su entorno (Clark, 2006).

En otros casos los expertos en su vida, mencionan su carácter retraído, alejado de los demás. Coinciden con otras observaciones como las de Clark, que reflejan su deseo de evitar todas las distracciones que le alejasen de la vida cotidiana lo que, a los ojos del público, debió parecer característico de un artista excéntrico.

Leonardo murió en el Castillo de Cloux dejando una cantidad incalculable de manuscritos y dibujos, a través de los que se podría definir algunos aspectos de su carácter. Sin embargo, persisten muchas incógnitas que siguen sin resolver como el conflicto entre la estética y la naturaleza presente en su arte, la obsesión por la naturaleza, y la impotencia del ser humano para abordarla en profundidad. Si en sus dibujos muestra su entusiasmo y energía expresada en las plantas y criaturas, en la misma medida en que progresa en sus avances científicos, toma conciencia de la impotencia humana (Clark, 2006).

De los varios dibujos, supuestamente autorretratos de Leonardo, el de Turín, al parecer dibujado en Francia entre 1512 y 1516, muestra con precisión y rotundidad su apariencia. Y es el único del que se tiene evidencia de su autenticidad, según Kenneth Clark, prologuista del texto de Poham. *The drawings o Leonardo da Vinci* (Poham, 1958). Los numerosos dibujos de perfil son copias que gradualmente trataron de representar una vejez idealizada. El autorretrato de Turín dibujado en tiza rojiza revela una finura de trazo, probablemente correspondiente a una a una etapa anterior (fig. 133). Aunque según sus biógrafos, representaba más de su edad, si el retrato estaba fechado en 1512, Leonardo tendría unos sesenta años. Orden, simetría, proporción y equilibrio,

son los valores estéticos presentes en este autorretrato de Leonardo da Vinci, conservado en Turín. Prescinde de toda parafernalia como ropajes y adornos para concentrarse en un rostro, que los expertos señalan como la expresión de una vejez exagerada, que aparece marcado por las profundas arrugas de un anciano, aunque con un rictus de amargura y desilusión en su boca.



Fig. 133. Leonardo da Vinci, *Autorretrato*. 1512-1516.

Biblioteca Real, Turín.

Tiziano es el artista veneciano más importante del Renacimiento. La edad atribuida a Tiziano es dudosa, nació hacia 1477 en el norte de Venecia y murió en 1576. Pintor de escenas mitológicas históricas, sagradas y paisajes, no desdeñó ningún género como el retrato. Desde que Carlos V ennobleció al artista, llegó a ser el retratista más importante de su generación contando con una clientela entre la nobleza italiana, lo que marcó el estilo aristocrático del retrato.

Retrató varias veces al Emperador y según cuenta Vasari, tanto le agradó el cuadro que no quiso ser pintado por ningún otro artista. Fue nombrado por Carlos V Conde de Palatino y Caballero de la Espuela de Oro y en 1553 recibió una pensión de doscientos ducados. Sus dos hijos Pomponio y Orazio, fueron inscritos en el registro de los nobles del imperio. En un siglo en el que la vida era particularmente precaria entre guerras y crisis económicas y religiosas, la suerte le sonreía. Vasari, su biógrafo escribió (Vasari, 2013, p. 392):

Tiziano ha sido sanísimo y afortunado como ningún otro de sus pares lo fue jamás; y del cielo solo ha recibido favores y felicidad. En su casa de Venecia estuvieron cuantos príncipes, literatos y caballeros visitaron la ciudad o residieron en ella en su tiempo, porque, aparte de la excelencia de su arte, es un hombre gentilísimo, bien educado y de dulcísimas costumbres y modales.

Desde su ennoblecimiento por el Emperador, Tiziano se mantuvo en la cumbre de la pintura veneciana hasta su muerte. Aunque era consciente de su edad, nunca trató de reducirla, sino de aumentarla deliberadamente. Incluso la que figura en certificado de su muerte, parece un invento.

Tiziano, como Leonardo, se autorretrató mayor de lo que era. Al parecer se dedicó a reinventar un estilo pictórico que dignificaba la vejez retomando la visión platónica de la vejez idealizada, como estrategia para dignificar la suya propia. Pero mientras que los prejuicios, pueden «dibujar» la vejez, la decadencia de la edad es sobre todo una historia que se desarrolla en dos visiones incompatibles que explican por un lado el declive mental y biológico y por otro, una liberación del espiritual de las limitaciones corporales (Sohm, 2007).

Tiziano, frente a otros pintores renacentistas como Durero, Giorgione o Rafael, que realizaban sus autorretratos mirándose al espejo según era corriente en este género,

Tiziano no lo utilizó, como si se negase a que le vieran pintarse de esta forma y reservó su energía para expresar su posición y su mirada reflexiva (Wood Marsen, 2008).

Tiziano absorbió la enseñanza de sus maestros y prosiguió su carrera hasta llegar a liderar el Renacimiento veneciano que había adquirido su auge con artistas como Miguel Ángel o Rafael. A partir de entonces Tiziano dominó el arte del Cinquecento durante casi setenta años.

De los autorretratos de Tiziano, se sabe del realizado en 1550 consignado por Vasari y hoy desaparecido, y se conocen los que se conservan, en el museo de Berlín de 1560 y otro en el Museo del Prado de 1562. En el autorretrato conservado en el Staatliche Museen, Berlín, Tiziano soslaya su oficio de pintor y resalta la cadena que le identifica como caballero de la Orden de la Espuela de Oro. Las manos pintadas con trazo grueso, corresponden al periodo tardío de su pintura en la que, según la información proporcionada por Palma el Joven, pintaba más con las manos que con los pinceles, de ahí esta factura con un estilo inacabado. Vasari se refiere así a esta forma de pintar con una perfecta definición del estilo impresionista (Vasari, 2003, p. 390):

Pero bien es cierto que su técnica en estas últimas obras es muy distinta de la de su juventud; las primeras están ejecutadas con cierta finura y diligencia increíble y pueden ser vistas de cerca o de lejos; y las últimas han sido realizadas a grandes toques, gruesamente y a manchones, de modo que de cerca no se pueden ver, aunque de lejos parecen perfectas.



Fig. 134. Tiziano, *Autorretrato*. ca. 1560.

Staadslische Museen, Berlín.



Fig. 135. Tiziano, *Autorretrato*. ca. 1562

Museo del Prado, Madrid.

Lo más llamativo del autorretrato del Museo del Prado, es que en esta época el retrato de perfil era inusual, y al parecer se utilizaba solo para los fallecidos. Con este formato, Tiziano ya en su senectud quiso dejar así una imagen pensando en la posteridad. En comparación con el retrato de Berlín, en el de Madrid no destaca su cadena de oro, ni la vestimenta negra. Aparece, sin embargo, con un pincel en la mano. Adopta esta imagen probablemente por su acercamiento a los círculos intelectuales de su época, de la que se sentía orgulloso (Falomir, 2008).

Para Rembrandt el paso del tiempo, si bien hace sentir sus efectos sobre su apariencia, permanece el deseo de reconocerse a sí mismo en sus varios autorretratos, el primero de joven con veintidós años y el último el año de su fallecimiento, en 1669, cuando tenía sesenta y tres años (fig. 136).

Tradicionalmente se ha interpretado que estos autorretratos componen una especie de diario introspectivo y personal, es posible que fuesen pintados con fines comerciales, para satisfacer la demanda de un mercado de autorretratos de ilustres pintores, tal como señala Van de Wetering. Autorretratarse parece formar parte de una documentación personal, y probablemente una manera de autoanalizarse. Con el transcurrir de los años los autorretratos de Rembrandt se vuelven más un instrumento de su propio conocimiento, como un diálogo mudo del viejo solitario que habla consigo mismo mientras pinta, en una insistente voluntad de verse (Van de Wetering, 2000).



Fig. 136. Rembrandt. *Autorretrato a la edad de sesenta y tres años*. 1669.

National Gallery, Londres.

El autorretrato femenino

Hasta aquí, de los artistas de los que se ha hablado, eran todos hombres. En la época renacentista, la creatividad artística pertenecería sobre todo dominio del varón, del que las mujeres estaban prácticamente excluidas por no considerarlas con suficiente capacidad para crear y la posibilidad de practicar como artistas estaba limitada por la falta de visibilidad, el anonimato artístico o la carencia de apoyo social.

El autorretrato es la forma de entender de manera más intensa la individualidad femenina, sin ocultar la biografía o la realidad de la intimidad personal, se trata de retratar el hecho de ser el objeto del retrato, «más que la vanidad de reflejarse en el espejo». El valor de aparecer tal y como uno es. Clara Peeters (1594-1657) no lo soportó más y escondía su imagen en copas, monedas, bandejas, joyas, y flores (Maio, 1988).

En el caso de los autorretratos femenino, las mujeres han tenido *otra mirada* a la hora de pintar, lo que les ha llevado a trabajar de un modo muy particular en el autorretrato. De hecho, a su entender este estilo pictórico desvela detalles reveladores sobre el modo en el que se veían a sí mismas (Sauret, 1996).

Un factor a destacar es la escasez de autorretratos femeninos en comparación con los masculinos. Un hecho sociológico es derivado del corto número de mujeres pintoras en esa época pero en general es una consecuencia de las mujeres artistas que han ejercido en las artes en una sociedad patriarcal que las ha relegado a otras funciones domesticas o a la maternidad, excluyéndolas de la cultura.

No obstante, existen ejemplos de artistas como Sofonisba Anguissola (1535-1625) muy elogiada por Vasari y que fue reconocida por sus pares como la primera mujer pintora en ejercer una «profesión masculina», o de Caterina Van Hemessen (1528-1587), en el Renacimiento flamenco, una de las primeras en realizar su autorretrato cuando tenía veinte años. En el cuadro, Van Hemessen aparece como una adolescente que se ayuda con una vara de apoyo sobre el lienzo. Las manos pequeñas con las que sujeta la paleta diminuta y los pinceles refuerzan la intención de resaltar su cándida adolescencia.



Fig. 137. Caterina Van Hemessen, *Autorretrato*. 1548.

Colección Pública de Arte de Basilea.

Este cuadro es un ejemplo de un estilo de autorretratos de «artistas ante el caballete», que aparecen sosteniendo los pinceles y la paleta en las manos con la intención de subrayar su capacidad para el ejercicio de ejercer como pintoras.

Artemisia Lomi Gentileschi (1593-1654), hija de Orazio Gentileschi, se autorretrató en una obra realizada como tributo a su carrera como pintora. El enérgico escorzo con que pinta su cuerpo, surge de una oscuridad que realza la luz de su rostro y escote.

Aparece como una joven de cabellos oscuros y revueltos con la paleta en sus manos. Inmersa en su tarea, ignorando la presencia del observador. Se representó a sí misma como la personificación femenina de la pintura.



Fig. 138. Artemisia Gentileschi, *Alegoría a la pintura*. ca. 1630.

Royal Collection, Londres.

La vejez fue objeto de respeto, pero también lo fue de humillación, de descrédito por la pérdida de belleza. Las mujeres fueron particularmente vulnerables a lo que Susan Sontag (1993-2004) definió como la «doble vara de medir de la edad». La edad es un instrumento de presión, dice la autora, una convención social que exalta la vejez, pero que destruye a la mujer. Por tanto, en aras de su liberación era necesario desobedecer estas convenciones (Sontag, 1997).

Las mujeres se autorretrataron no tanto como los hombres porque había menos mujeres pintoras y, cuando lo hacían era leyendo, tocando algún instrumento o junto a sus maestros. Desde una mirada atenta a los autorretratos femeninos, cabe preguntarse ¿por qué esta resistencia a mostrar sus destrezas al llegar a la vejez y no se autorretrataron *tanto* como los hombres?

En primer lugar, habría que tener en cuenta el aspecto demográfico, probablemente la supervivencia de mujeres no llegaba a lo que hoy entendemos por *ancianidad* o que se merecía el término *vieja*. Por otra parte tenemos que considerar una condición que afecta particularmente a las mujeres mayores en cuanto a su rechazo a autorretratarse. Esta actitud de las mujeres responde a la interiorización del descrédito social de esta etapa de la vida femenina, que contrariamente al ensalzamiento de la senectud masculina, se enfrenta con una desvalorización más acusada en el marco histórico renacentista. La revolución en las artes plásticas que los pintores disfrutaron en el Renacimiento fue muy distinta a la de las mujeres en esa misma época. A pesar del gran número y calidad de autorretratos femeninos, en los masculinos se daba por hecho su autoridad en la materia. A pesar de estos problemas hay que señalar que la tendencia favorable hacia la educación de las mujeres forma parte de los nuevos ideales humanistas. Fue un estímulo para adiestrar a las hijas de la nobleza en muchas habilidades, entre ellas, la pintura y el dibujo.

Este entorno cultural favoreció a Sofonisba Anguissola que pudo aprovecharse de una serie de circunstancias y hacer de su pintura una ocupación que le valió el patrocinio y un lugar en la corte española. Su autorretrato se inscribe en un ámbito culto y se presenta a sí misma como integrante de la élite cultivada. Su apariencia, sus vestidos, un instrumento musical o el tablero de ajedrez, forman parte del atrezzo de sus autorretratos y dan cuenta de una elite social culta, cuyos atributos coincidían en ese periodo, con la transformación del nuevo artista.

Sofonisba Anguissola no dudó en seguir su trayectoria como mujer culta y como pintora a lo largo de toda su vida hasta bien entrada su vejez. Según señalan varios autores, la ausencia de firma de sus obras se debía al carácter de dama de la nobleza que le impedía ejercer profesionalmente *un trabajo manual* a pesar de ser remunerada generosamente. De su vida, los historiadores indican que al formar parte del séquito de Isabel de Valois, que tenía trece años, como profesora de pintura impidieron su autoría y sus obras fueron atribuidas a diversos pintores como Zurbarán, Moro, Tiziano, Sánchez Coello, Bronzino, Moroni, o El Greco. Y se atribuyeron incluso a Van Dyck y posiblemente a Leonardo hasta su reconocimiento en 1996 como autora de su legado pictórico.

En su autorretrato se representa vestida con el atuendo de los Austrias —trabajó para Felipe II a mediados del siglo XVI— en señal de respeto y agradecimiento. No lleva ningún tipo de adorno (fig. 139). De hecho, lleva en su atuendo el remate en el cuello, la gorguera, que, según los historiadores del traje, es un elemento destacado del Renacimiento, tanto en la indumentaria masculina como femenina tal como se aprecia en un retrato realizado por la misma Sofonisba a Felipe II en 1573 conservado en el Museo del Prado.

Frances Borzello se refiere a los pintores del Renacimiento, cuando representaban a las mujeres vestidas discretamente obligadas a seguir los códigos más estrictos impuestos en su tiempo (Borzello (1998)

Para Milagros Rivera Garretas, estas mujeres cultas, las llamadas *pullea doctoe*, su discreción en el vestir responde a su rechazo a vestirse con joyas y adornos (Garretas, 1996. p. 65):

Estas autoras del Humanismo, negaron pues su cuerpo femenino, intentando emanciparse, liberarse de él como si fuera un estorbo, y dedicar, en cambio toda su energía al trabajo intelectual, que es donde ellas entendieron que estaba la verdadera libertad.

En el cuadro está sentada como signo de autoridad sobre un asiento característico del Renacimiento español. En esta obra representa una vejez ilustrada, sostiene un libro entre las manos con un dedo entre las páginas, un recurso retórico de la época para transmitir inmediatez. Ella irradia a la vez vejez dignidad y austeridad, valores característicos de los personajes de esa corte.



Fig. 139. Sofonisba Anguissola, *Autorretrato*. 1610.

Colección Gofield Keller, Berlín.

En el mes de junio de 1624, Sofonisba casi ciega y nonagenaria, recibe la visita del pintor flamenco, Anton Van Dyck (1599-1641). En esta visita Sofonisba, aconsejó al pintor la manera de evitar la luz demasiado desde lo alto, pues así las arrugas de la vejez se hacían más fuertes. Van Dyck debía seguir estas advertencias, mientras le hacía el retrato, del que se conserva este boceto (Brown, 1999).

Van Dyck lo escribiría así en su diario:

Sigue teniendo una buena memoria y el talante muy vivo, y me recibió muy amablemente. A pesar de su vista debilitada por la edad, le gustó mucho que le enseñase algunos cuadros. Tenía que acercar mucho su cara a la pintura, y con esfuerzo conseguía distinguir un poco. Se sentía muy dichosa. Mientras dibujaba su retrato, me dio indicaciones que no me colocase demasiado cerca, ni demasiado alto, ni demasiado bajo, para que las sombras no marcasen demasiado sus arrugas. También me habló de su vida y me dijo que había sabido pintar muy bien del natural. Su mayor pena era no poder pintar a causa de su mala vista. Pero su mano no temblaba nada.



Fig. 140. Página del cuaderno italiano de Van Dyck durante su visita a Sofonisba Anguissola. 1624.

Trustees of the British Museum, Londres.

En este cuadro (fig. 141), Sofonisba Anguissola es una mujer, despojada de cualquier elemento que pudiera estorbar la penetrante mirada de sus ojos y la dura expresión de su boca. La seriedad y porte de su vejez se vuelven a encontrar en este autorretrato ya desprovisto de toda iconografía alusiva a su estatus o a su profesión. Nos muestra un ser únicamente sometido al desgaste del tiempo



Fig. 141. Van Dyck, Sofonisba Anguissola, a partir del boceto anterior. 1624.

The Sackville Collection, Knole House, Londres.

Rosalba Carriera (1675-1757), una pintora nacida en Venecia, fue admirada dentro el estilo rococó italiano. Fue famosa por sus pinturas al pastel y tuvo que recurrir a los consejos del grabador como Antonio dall'Agata (1722-1794) del que recibió instrucciones para su obra, con el propósito de que aceptase su vejez, a la edad de setenta años y que el arte gana con el envejecimiento, lo que suponía un verdadero reto debido a la relación negativa de las mujeres artistas con la edad (Sohm, 2007).

A mediados del siglo, Rosalba Carriera fue una de las primeras pintoras en recibir encargos debido a su éxito profesional. Igualmente fue la primera en no seguir las reglas académicas según las cuales una miniatura debía realizarse con trazos y puntos breves y bien amalgamados; en lugar de ello, siguió los trazos de la pintura veneciana. Antes de triunfar como retratista utilizó la técnica del pastel de personaje nobles y famosos. La fama de Rosalba Carriera hizo de esta artista una de las más célebres de Europa. Fue la única de concitar un consenso entre los conocedores del *bel mondo* italiano e incluso en el ámbito más conservador de las tradiciones de la aristocracia veneciana.

Durante el siglo XVIII, el siglo de la *galantería*, se manifiesta abiertamente que las mujeres contaban con el obstáculo de la falta de belleza para autorretratarse. Era el caso de Rosalba Carriera. Su autorretrato es una obra que refleja la entrada de las mujeres en el mundo artístico en el siglo XVIII, manifestando sus habilidades en el autorretrato, un género que comparte con otras pintoras que habían vez superado la juventud (fig. 142). En el que mostramos aquí, el último (1746), realizado a los ochenta y dos años, aparece con laureles en su cabeza, como la musa de una tragedia.

Los laureles enmarcan su rostro en el que difumina con pinceladas suaves, su envejecimiento. Muestra una expresión impasible antes de la operación en la córnea, sin éxito, puesto que su ceguera se complicó hasta hacerse total.



Fig. 142. Rosalba Carriera, *Autorretrato*. 1746.

Galería Uffizi, Florencia.

Entre otros autorretratos de pintoras mayores, en el siglo XVIII destaca el de Anna Dorothea Lisieweska-Therbusch (1721-1782), hija de pintor, y pintora ella misma de retratos de personajes nobles y de reyes prusianos (fig. 143). A pesar de ser respetada como pintora no tiene encargos. Therbusch fue rechazada por la Real Academia de París, al considerar que las características de su pintura se debían a las manos de un hombre (Borzello, 1998).

Vivió sesenta y un años, y se autorretrata con apariencia de mujer ya superada la juventud, que quiere resaltar que es una mujer culta con un libro entre las manos, ricamente vestida, y un pie en un escabel. Sujeto a la cabeza y tapando el soporte con el velo, lleva un monóculo para la visión debido a la posible miopía que presentaba a los cincuenta y seis años, edad a la que realizó el autorretrato.

Therbusch fue motivo de una crítica misógina a cargo de Denis Diderot, filósofo y escritor francés (1713-1784). Diderot aludía que a ella no le faltaba el talento para despertar el interés en un país como Francia, sin embargo, carecía de belleza modestia y coquetería.

En su autorretrato únicamente muestra los signos de vejez en el cabello blanco, pero no representa una notable decadencia física. Tampoco parece que su problema con la vista le impidiera la lectura. Su figura inspira una cierta altivez en la forma en que dirige su mirada a través de un monóculo. La pintora ha querido situar este elemento como punto focal del cuadro. Sin él su autorretrato perdería el valor simbólico que contiene. Murió a los sesenta y un años, poco después de pintar este cuadro.



Fig. 143. Anna Dorotea Therbush, *Autorretrato*. 1777.

Staatsgalerie, Stuttgart.

El reto a la vejez era aún superior a otras trabas de las mujeres como artistas, dada la herencia medieval que consideraba a una mujer vieja en torno a los cincuenta años. El envejecimiento era difícil de interiorizar y se trataba de enmascararlo con el uso de ungüentos o ropas inadecuadas para la edad de las mayores.

Con estos precedentes llegamos a modernidad en el arte en el que se dan cambios propicios para la emergencia de un nuevo paradigma en el arte femenino. La propia historia del arte es, un relato lleno de ausencias y lagunas. Si la identidad de la vejez femenina se construye de manera diferente entre hombres y mujeres, en el arte, la expresión de lo femenino y lo masculino en la vejez se reproduce por parte de los artistas no sin gran esfuerzo, les basta con seguir los patrones de género interiorizados, bien desde sus propios prejuicios o acuñados desde sus entornos socioculturales. La vejez es la más diversa de todas las categorías como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, empezado con la definición del propio *yo* concepto que puede incluir personas a partir de cualquier edad, según criterios igualmente distintos en un amplio espectro de etapas vitales. Cada sociedad ha encontrado un lenguaje propio para definirla. Al llegar la modernidad, la interrelación entre los distintos modos y estilos de vida, aunque los códigos relativos a las diferencias de género vigentes siguen vigentes.

IV. CONCLUSIONES

Este trabajo se ha centrado en mostrar la mirada misógina del arte sobre la vejez de las mujeres. Hemos constatado que en la historia de la pintura europea se advierte una misoginia que se refleja en el tratamiento de las imágenes de las mujeres viejas. Hemos analizado las representaciones en el marco pictórico desde la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco hasta comienzos del siglo XIX. El giro al Renacimiento desde la Edad Media supuso un cambio histórico al centrar su interés en el ser humano como centro del universo. El auge del retrato y el autorretrato en esta época nos ha servido como punto de partida para analizar la vejez en la pintura y mostrar la misoginia que se refleja en especial en las imágenes de las mujeres viejas.

Hemos podido comprobar que los textos de religión y literatura medieval, antes y después de la Reforma, son el origen de la misoginia que posteriormente se refleja en las imágenes de las mujeres viejas o en su falta de representación artística. En estos escritos, las mujeres ancianas aparecen en una situación de inferioridad, despojadas de valores propios, construidas frente a unos patrones que conciben la representación femenina únicamente como ideal de belleza y juventud.

Las obras peor tratadas por los pintores son las de mujeres ancianas que aparecen feas, desdentadas y vinculadas a vicios y pecados como la envidia o la avaricia, con conductas inapropiadas para su edad y criticadas en todos los ámbitos religiosos o sociales. Estas imágenes peyorativas y grotescas llegan a la maldad, a las malas artes y a la brujería. Las brujas han estado secularmente asociadas a una vieja cargada de atributos perversos; su imagen en la pintura subraya aún más los peores aspectos de la vejez femenina. La vejez pintada en su versión más negativa no se traslada a la ancianidad masculina. En los retratos y autorretratos, la vejez masculina adquiere un carácter digno y universal. Muestra una imagen impregnada de serenidad y con ausencia de todo signo de deterioro de su virilidad con imágenes que exhiben símbolos de poder y sabiduría.

La vejez responde no solo a los estereotipos sociales, culturales y artísticos circulantes en cada época sino también como instrumento ideológico capaz de incidir en la representación del cuerpo femenino, que en la pintura aparece con los rasgos más lesivos del envejecimiento cuando pierde juventud y sexualidad y se representa acompañado de una fealdad pavorosa.

La imagen reflejada en la pintura agudiza la visión de género que el arte pone de manifiesto. El envejecimiento observado en las imágenes analizadas es una variable reforzadora de la discriminación femenina. No iguala los géneros, sino que los separa, no pone en la balanza lo femenino y lo masculino en una posición equilibrada. A este desequilibrio contribuye *el olvido* de la vejez femenina en la pintura europea. Frente a la diversidad de estilos y multiplicidad de ejemplos de hombres en edad avanzada, hemos observado una ausencia de retratos en el caso de las mujeres mayores. Se puede inferir que, tanto en lo seglar como en lo religioso, se trata de una amnesia inducida por los condicionantes sociales e impuesta por el patriarcado.

Respecto a la mirada terrible que denigra la vejez femenina, podemos mencionar una importante excepción. Se trata de la pintura de los Países Bajos de los siglos XVI y XVII, en el estilo llamado de *género* referido a los interiores flamencos que presentan a las mujeres mayores integradas en la vida cotidiana, leyendo, cosiendo o dedicadas al cuidado familiar. Este mundo privado de lo doméstico, alejado de lo público, es un espacio de pertenencia vinculado a las mujeres que alcanzan la ancianidad y se representa con dignidad.

El arte flamenco, al reflejar estas costumbres, nos ofrece un estilo menos dramático que el de la *cólera* contra la vejez femenina. En este caso, los artistas juegan el papel de cronistas de su tiempo presentando a las mujeres mayores con realismo y naturalidad sin ninguna pretensión de elevarlas a un plano superior y sin acentuar los rasgos más negativos de su vejez.

A raíz de estas reflexiones, es lícito cuestionarse en qué medida la pluma del escritor o el pincel del pintor han contribuido a la construcción de imágenes tan diferentes de la vejez femenina y masculina. Compartimos con los analistas que atribuyen al sistema patriarcal la exclusión de la mujer de lo económico, lo político y del mundo del arte. Un sistema que considera a las mujeres pura naturaleza biológica, un tabú místico potenciado por una misoginia social, cultural y artística acuñada tenazmente desde la Antigüedad clásica.

Siguiendo la ideología institucionalizada relegadora de la mujer a una posición preordenada por la jerarquía social, se la ha ido excluyendo de todo protagonismo como creadora o productora de su propia cultura y, aún más, al llegar a la senectud. Es un goteo simbólico constante que queda alojado en el inconsciente de los artistas, dejando su huella en las imágenes que representan a las mujeres mayores.

Los artistas masculinos, como hijos de su tiempo, también han estado contaminados por sus propios prejuicios hacia lo femenino.

Se produce un cambio en la valoración del propio cuerpo que hace saltar por los aires muchos de los estereotipos.

Creemos que todo ello es consecuencia de la imposición del discurso masculino hegemónico de la sociedad falocéntrica, un discurso que pone el acento en aspectos tales como la debilidad y la vulnerabilidad de las mujeres mayores, desprovista de otros valores comparables a los de los hombres en su misma situación.

Con esta investigación, hemos mostrado la coherencia entre las artes literarias y las plásticas en su forma de representar la vejez. Hemos estudiado la discriminación existente por la edad y por el sexismo utilizado en el papel de las mujeres en el arte y como artistas. Todo ello forma parte de la misoginia que ha impregnado nuestra cultura. En esta investigación, hemos podido comprobar que, en lo relativo a la vejez femenina y masculina, la pintura nos ha enseñado más que la historia. En sus investigaciones, los historiadores han descuidado los temas que forman la confluencia de la vejez y el género con el arte y, en este sentido, este trabajo ha tratado de abrir puertas en esta dirección.

V. BIBLIOGRAFIA.

- Atkins, P. (1995). *Las mujeres en la música*, Madrid, Alianza Música.
- Aguilar, M. J. (2005). *Lactancia materna*, Madrid, Elsevier.
- Aimé Césaire, F. D. (2006). *Discursos sobre el colonialismo*, Madrid, Akal.
- Ajmar-Wollheim, M. y Dennis, F. (2006). *At home in the Renaissance in Italy*, Londres, Victoria & Albert Museum.
- Alba, V. (1992). *Historia social de la vejez*, Barcelona, Laertes.
- Alberdi, I. (1995). *Informe sobre la situación social de la familia*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales.
- Alberti, L. B. (1999). *Tratado de pintura* (primera edición, (1436), Madrid, Tecnos.
- Alborch, C. (2014). *Los placeres de la edad*, Barcelona, Espasa Libros.
- Alciato (1985). *Emblemas* (primera edición, 1531), Madrid, Akal.
- Alemán Bracho, C. (2013). *Políticas sociales*, Madrid, Civitas.
- Alfaya Lamas, E. (2008). «Sexismo y misoginia en el arte moderno y contemporáneo: obras y artistas», en *Arte, Individuo y Sociedad*, Universidad de La Coruña.
- Allerston, P. (2014). Exposición *Beauty by Design: Fashioning the Renaissance* Edimburgo.
- Alzard Cerezo, D. (2012-2013). Construcciones y estereotipos de feminidad reforzados a partir de la mitología clásica: el caso de Afrodita, Hera y Atenea, Universidad Complutense de Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas.
- Amorós, C. (1994). *Feminismo de la Igualdad, feminismo de la diferencia*, México, UNAM.
- Aquino, T. (1995). *Escritos de Catequesis*, Madrid, Patmos.
- Amorós, C. (2008). *Tiempo de feminismo*, Valencia, Cátedra.
- Arasse, D. (2006). *Le sujet dans le tableau*, París, Flammarion.
- Arber, S. y Ginn, J. (1996). *Relación de género y envejecimiento*, Madrid, Narcea.
- Arendt, H. (1993). *La condición humana*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Argullol, R. (1982). *El Quattrocento, arte y cultura del Renacimiento italiano*, Barcelona, Biblioteca de Divulgación Temática Montesinos.

- Ariès, P. (1975). *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, París, Ed. Du Seuil.
- (2011). *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus.
- (2011). *Historia de la muerte en Occidente*, Barcelona, Acantilado.
- y Duby G. (2001). *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus.
- y Duby G. (2006). *Historia de las mujeres*, vol. 3, Madrid, Taurus.
- Armengol, A. (2001). Racionalisme i bruixeria al segle XVII. El memorial en defensa de les bruixes del Pare jesuïta Pere Gil, Licenciatura en Historia, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Arquiola Llopis, E. (1995). *La vejez a debate*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bachofen, J. (1992). *El matriarcado*, Madrid, Akal.
- Bacon, F. (2002). *The major works*, New York. Oxford University Press.
- Ballester Buigues, I. (2012). *El cuerpo abierto*, Gijón, Trea.
- Barre, De. L. (1993). *De la educación de las damas*, Valencia, Cátedra, Col. Feminismos.
- Barthes, R. (2012). *Mitologías*, Biblioteca Nueva, Madrid, Siglo XXI.
- Bartrum, G. (2003). *Albert Dürer and his legacy*, London, British Museum Legacy.
- Batjín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Baudouin, Ch. (1946). *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Beauvoir, S. De. (1998). *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra.
- (1970). *La vieillesse*, París, Gallimard.
- Beguiristain, M. T. (1994). «La mujer en la cultura medieval y renacentista», en *Asparkía*, Castellón de la Plana.
- Bennassar, B. (2004). *La Europa del Renacimiento*, Madrid, Anaya.
- Bertman, S. (1976). *The conflict of generations in ancient Greece and Rome*, Ámsterdam, B. R. Grüer.
- Bettella, P. (2005). *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, University of Toronto, Press.
- Bettella, P. (2005). *Transgressive aesthetic models in italian poetry from Middle Ages to the Baroque*, Printed in Canada, University of Toronto, Press.
- Blaise, S. (1996). *El rapto de los orígenes o el asesinato de de la madre*, Madrid, Vindicación Feminista.

- Blisniewski, T. (2009). *Las mujeres que no pierden el hilo*, Madrid, Maeva.
- Bobbio, N. (1997). *De senectute*, Madrid, Taurus.
- Boccaccio, G. (1989). *La elegía de doña Fiammeta*, Barcelona, Planeta.
- Borzello, F. A. (2000). *World of Own*, London, Thames & Hudson.
- (1998). *Seeing ourselves*, New York, Harry N. Abrams, Inc.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Bourgeois, L. (2013). *Honi soit qui mal y pense*, Madrid, Catálogo de la exposición en La Casa Encendida.
- Bozal, V. et al. (2012). *El factor grotesco*, Málaga, Fundación del Museo Picasso.
- (2012). La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno, Conferencia en Aula Abierta.
- (2005). *Pinturas negras de Goya*, Madrid, TF Editores.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa.
- Braudel, F. (1984). *Las estructuras de lo cotidiano*, Madrid, Alianza.
- Brown, C. (1999). *Antoine Van Dyck 1599-1641*, Milan, RSC Libri.
- Burckhardt, J. (2010). *La cultura del Renacimiento en Italia* (primera edición, 1860), Madrid, Akal.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*, Barcelona, Paidós.
- Caballé, Anna. (2005). *Una breve historia de la misoginia*, Madrid, Lumen.
- Cabezas y del Campo, J. A. *Algunas interpretaciones históricas de la vejez y del envejecimiento*, Madrid, Real Academia Nacional de Farmacia.
- Calvo Serraller, F. (2007). *El espejo y la máscara*, Madrid, Catálogo del Museo Thyssen Bornemisza.
- Campbell, J. (2012). *Imagen del mito*, Girona, Atalanta.
- (2010). «Prophets, Saints and Matriarchs: Old women in early modern Italy», *Research Quarterly*, University of Chicago Press.
- Caro Baroja, J. (2010). *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza.
- Cassirer, E. (1967). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- Castaño, C. (2008). *La segunda brecha digital*, Madrid, Cátedra.
- Castiglione, B. (2008). *El cortesano* (primera edición, 1561), Madrid, Alianza.
- Cenninni, C. (1993). *El libro del arte* (publicado a final del siglo XV), Madrid, Akal.
- Chadwick, W. (2007). *Women, art and society*, New York, Thames&Hudson.

- Chaucer, G. (2005). *The Canterbury Tales*, London, Penguin Classics.
- Chicago, J. y Lucy Smith, E. (1999). *Women and Art: contested Territory*, Celestial Arts, Vancouver.
- Chvojka, E. (2003). *Geschichte der Großelternrollen, vom 16. zum 20. Jahrhundert*, Viena, Böhlau Verlag.
- Cicerón, M.T. (2001). *De Senectute*, Madrid, Tracastela.
- Classen, A. (2007). *Old age in the renaissance*, New York-London Routledge, Rudiments of Medieval and Early Modern Culture.
- (1999). *The book of the Magic reading in Middle Ages*, Routledge, New York-London, edited by Albrecht Classen.
- Cid Priego, C. (1985). «Algunas reflexiones sobre el autorretrato», artículo publicado por la Universidad de Oviedo.
- Cipolla, C. M. (1980). *Historia de la Económica de la Europa pre-industrial*, Madrid, Libros de Historia.
- Cirlot, J. E. (2011). *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- Clark, James M. (1950). *The dances of the death in Medieval ages and the Renaissance*, London, Modern Humanities Research Association.
- Clark, K. (2008). *El desnudo*, Madrid, Alianza Forma.
- (1980). *Feminine beauty* London, Wiedenfeld and Nicholson Ltd.
- (2006). *Leonardo Da Vinci*, Madrid, Alianza.
- Clayton, M. (2003). *Roman People on The Edge*, England, Braiswick Open Library.
- Covarrubias, S. (1993). *Tesoro de la lengua castellana y española* (primera edición, 1611), Alta Fulla, Barcelona.
- Conde, F. (2010). *Parteras, comadres, matronas. Evolución de la profesión desde el saber popular al conocimiento científico*, Lanzarote.
- Condren, M. (1997). *Eva y la serpiente: el mito fundamental del patriarcado*, Santiago de Chile, Serie Crítica Cultural Feminista.
- Crieghton, G. (1967). *¿When did a man in the Renaissance grew old?*, Studies in the Renaissance. University Chicago Press.
- Da Vinci, L. (1947). *Tratado de la pintura* (primera edición, 1461), Buenos Aires, Austral.
- De la Serna de Pedro, I. (2003). *La vejez desconocida*, Madrid, Díaz de Santos.
- Díaz Nicolás, J. y Morenos Paz (2015). *La soledad en España*, Madrid, Fundación ONCE, Fundación AXA.

- Demarcel, G. (1999), *La tapisserie flamande du XV au XVI Siècle*, Bruxelles, Lannoo Uitgeverij.
- Diccionarios Akal (2010). *Enciclopedia histórica y política de las mujeres*, Europa y América, Madrid.
- Diego de E. (2009). *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, Cátedra, Col. Ensayos de Arte.
- Diel, P. (1995). *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor.
- Díez Jorge, M. E. y Galera y Mendoza, E. (2004). «Venerables ancianos y viejas alcahuetas. Imágenes pictóricas en la Edad Moderna», *Cuadernos de Arte*, nº 35, Universidad de Granada.
- Díez, M. A. (1995). *El espacio según el género ¿un uso diferencial?*, Tobio, y Denche (eds.), Dirección General de la Mujer de la Comunidad Autónoma de Madrid.
- Díez, R. M. (2009). «Carpe Diem: Aproximación a un tópico universal», *Letralia*, nº 207, letralia @es.
- Díez, V. y Palacios, J. (2011). *Representaciones de la vejez y formas del discurso ejemplar romano durante el siglo I d.C.*, Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, «Diálogos Culturales», La Plata, 5-7 de octubre.
- Duby, G. (1989). *Civilización latina*, Barcelona, Laia.
- y Perrot M. (dir.) (2000). *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus.
- Durán, M. A. (2003). «El dolor, la muerte y la memoria», *Modelos sociales en la iconografía religiosa*, ed. Pérez Vilariño, col. Academia, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas
- (2000). *Si Aristóteles levantara la cabeza*, Valencia, Cátedra, Col. Feminismos.
- Durand, P. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Eishemberger, D. (2005), *Mujeres de distinción: Margarita de York y Margarita de Austria, Brepols y Lovaina*.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*, Barcelona, Mondadori.
- (2004). *Historia de la fealdad*, Barcelona, Mondadori.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- Elias, N. (1997). *La société des individus*, Paris, Fayard.
- Elvira, B. (2008). *Arte y mito: Manual de la iconografía clásica*, Madrid, Silex S.L.

- Escartín Gual, M. (2015). «Pandora y Eva. La misoginia judeocristiana y griega en la literatura medieval catalana-2. Artículo publicado en la revista *Ínsula de las letras*, nº 827.
- España, J. (1949). *Breviario de Leonardo da Vinci* (selección, traducción, prólogo y epílogo), Buenos Aires, El Ateneo.
- Falomir, M. (2008) *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado.
- Farina, V. (2015). «Ribera Mirando a Leonardo», *Ars & Renovatio*, nº 3, Universidad de Zaragoza.
- Fauré, C. (2010). *Enciclopedia histórica y política de las mujeres*, Madrid, Diccionarios Akal.
- Federici, S. (2014). *Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Feduchi Benlliure, L. (2011). «La crisis de la adolescencia», *Revista de Psicoanálisis*. Barcelona.
- Fernández, M. D. (2008). «¿Puede existir el artista que ni se expone ni se vende?», *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC.
- (2001). «Arte igual a vida o vida igual a arte», Madrid, *Página Abierta* nº 112,
- (2005). *Casadas, monjas, ramera y brujas*, Madrid, Espasa Calpe.
- Fernández Guerrero, O. (2012). *El hilo de la vida. Diosas tejedoras en la mitología griega*, Feminismos, pp. 107-125, La Rioja, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Firenzuola, A. (1992). *On the the beauty of women* (primera edición, 1525), Pennsylvania Press, Editors.
- Fisher, H. (2000). *El primer sexo*, Madrid, Taurus.
- Flaubert, G. (1992). *The temptations of Saint Anthony*, New York, Random House.
- Folguera, P. (dir.) (2013). *Género y envejecimiento*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- Fox Keller, E. (1991). *Reflexiones sobre género y ciencia*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim.
- Fraisse, G. (2016) *Los excesos del género. Concepto, imagen, desnudez*, Universidad de Valencia, Cátedra, Col. Feminismos.

- Freixas, A. (2008). «La vida de las mujeres mayores a la luz de la investigación gerontológica feminista», *Anuario de Psicología*, vol. 39, Universitat de Barcelona, Facultat de Psicologia.
- Freud, S. (1997). *Obras completas*, Buenos Aires, Amorroutu.
- Fromm, E. (2003). *Ética y psicoanálisis*, México, Breviarios, Fondo de Cultura Económica.
- Füssel, S. (2003). *Gutenberg and the impact of printing*, London, Ashgate Publishing. Ltd.
- García Alarcón, E. (2010). «Luis Vives y la educación femenina en la América Latina», *América sin nombre*, nº 15, Universidad de Alicante
- García Gual, C. (2010). *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza.
- Ghellinck, J. De (1945). *Litterature latine au Moyen Age* Bruxelles, *Revue Belge de Philosophie et d'Histoire*, vol. 24.
- Gil Calvo, E. (2003). *El poder Gris*, Barcelona, Mondadori.
- Gilleard, C. (2002). «Aging and old age in Medieval society and transition to modernity», *London Journal of Aging and Identity*.
- Gimbutas, M. (1989). *El lenguaje de la Diosa*, Madrid, Gea.
- Gobinet, C. (1850). «Instrucción de la juventud cristiana sacada de la Sagrada Escritura y de los Santos Padres», Barcelona, Librería Religiosa.
- Golahny, A. (2003). *Rembrandt's reading*, Amsterdam University Press.
- Gombrich, E. H. (1984). *Norma y forma*, Madrid, Alianza.
- (1997). *La Historia del Arte*, Madrid, Debate.
- González de Zárate, J. M. (2012). *Mitología e Historia del Arte*, Los Uránides Madrid, Encuentros, Arte.
- González, F. (1998). *La mujer en las utopías del Renacimiento*, *Symbolos, Revista Internacional de Arte y Cultura*.
- González García, J. L. (2008). *Catálogo del Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado.
- Granjel, L. S. (1996). *Los ancianos en la España de los Austrias*, Salamanca, Universidad Pontificia.
- (1991). *Historia de la vejez*, Salamanca, Geriatria y Gerontología.
- Graves, R. (2009). *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza.
- (2014). *La Diosa Blanca*, Madrid, Alianza.
- Greenblatt, S. (2012). *El giro*, Barcelona, Crítica.
- Greer, G. (2005). *La carrera de obstáculos*, Madrid, Bercimuel.

- Grey, A. (2012). *El fin del envejecimiento*, Berlín, Lola Books.
- Grössinger, C. (1997). *Picturing women in late medieval and renaissance art*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- Guerrero Navarrete, Y. (2003). «Testamentos de mujeres», Madrid. Universidad Autónoma.
- Guthke, K. S. (1999). *The gender of age in art and culture*, Cambridge University Press.
- Hale, J. R. (1983). *La Europa del Renacimiento*, Madrid, Siglo XXI.
- Harris, M. (2004). *Vacas, credos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*, Madrid, Alianza.
- Haynes, M. S. (1963). «The supposedly golden Age for the aged in Ancient Rome», *The gerontologist III*. Oxford Journals.
- Hegel, G. (1983). *La forma del arte simbólico*, Buenos Aires, Siglo XX.
- Herlihy, D. (1985). *Did Women have a Renaissance: a reconsideration*, Washington D. C., Medievalia et Humanistica. Rowman and Littlefield.
- Hernández Gamboa (2008). E. «Genealogía histórica de la lactancia materna», en *Revista de Enfermería Actual*, vol. nº 15, San José de Costa Rica.
- Herrero, C. (2008). *Un proyecto multidisciplinar para la conservación de colecciones históricas de tapices en Europa*, Madrid.
- Hesíodo (1975). *Teogonía. Trabajos y días*, Madrid, Bruguera.
- Heslewood, J. (2001). *40 grandes artistas retratan a sus madres*, Barcelona, Blume.
- Holbein, H. (2008). *La danza de la muerte*, Madrid, Abad Editores.
- Holland, J. (2010). *Una breve historia de la misoginia*, Barcelona, Océano.
- Horacio (2015). *Odas y épodas*, Madrid, Cátedra.
- Huizinga. J. (2001). *El otoño en la Edad Media* (primera edición, 1919), Madrid, Alianza.
- Iacub, R. (1004). «Erotismo y vejez en la cultura grecolatina», *Revista Brasileña de Ciencias del Envejecimiento*.
- Irigaray (2009). *El sexo que no es uno*, Madrid, Akal.
- Jack, B. (2012). *The women reader*, Yale, University Press.
- Jankélévitch, V. (1974). *Le réversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion.
- Jung, C. J (1996). *El hombre y sus sueños* (primera edición, 1910), Barcelona, Paidós.
- (2010) *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*, Madrid, Trotta.
- Juvenal, D. J. (1996). *Sátiras*, Madrid, Alianza.
- Kandinsky, W. (1960). *De lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión.

- Kant, E. (2007). *Lo bello y lo sublime* (primera edición, 1764), Madrid, Espasa.
- Kazeourini, G. et al. (2016). *Georges de La Tour 1593-1692*. Madrid, Catálogo del Museo del Prado, Madrid.
- Kelly-Gadol, J. (1977). «¿Did women have a Renaissance?», *Women in European History*, Muffin & Co Reprinted from *Becoming Visible: Women in European History*, edited by Renate Bridenthal.
- King, M. L. (2003). *The Renaissance in Europe*, Reino Unido, Laurence King Publishers.
- Kirk, G. S. (1984). *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Argos Vergara.
- Klein, M. (1958). *Envidia y gratitud*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Kristeller, P. O. (1993). *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Kristeva, J. (1980). *Poderes de la perversión*, Madrid, Siglo XXI.
- Kurtz, L.P. (1934). *The Dance and the Macabre Spirit in the European Literature*, Ginebra, Statkine Reprints.
- La Bruyère, J. (2004). *Los caracteres o las costumbres de este siglo*, Madrid, Edhasa.
- La Rouchefoucault, F. (2012). *Máximas* Madrid, Akal.
- Labarge, W. (1986). *Women in medieval life*, Londres, Hamish Hamilton.
- Lacoeur, T. (1998). *La construcción social del sexo*, Madrid, Cátedra.
- Lambert, M. (2006). *Los tratados para la mujer* (primera edición, 1698), Universidad de Alicante.
- Langa Pizarro, M. (2010). «Imágenes de la mujer en el Siglo de Oro español e hispanoamericano», en Jose Maria Ferri y Jose Carlos Rovira, *Parnaso de dos mundos de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Universidad de Navarra.
- Le Franc, M. *Le Champion des Dames* (primera edición, 1487), Paris Editorial, Jean Du Pré.
- Lévi-Strauss, C. (1981) *Las estructuras elementales del parentesco*, Madrid, Planeta.
- Linton, S. (1979). *La mujer recolectora: sesgos machistas en antropología*, Antropología y Feminismo, Barcelona, Anagrama.
- Livi Bacci, M. (2009). *Historia mínima de la población mundial*, Barcelona, Crítica.
- Lizard, M. (2001). *Les avenues de Femynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard.
- López Braso, P. (2011). Catálogo de arte sacro y profano en los Países Bajos en el siglo XVII, Valladolid.

López Pardina, T. (2012). «Simone de Beauvoir, una filósofa del siglo XX», en *Revista Nómadas*, noviembre, nº 16, 23-46, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Losada, B. (1997). *El lazarillo de Tormes*, Madrid, Rialp.

Lucie-Smith, E. (1999). *La mujer y el arte*, Nueva York, Watson-Guptill.

Luiggi de V (1974). *Tintoretto*, Barcelona, Noguer.

Luongo, G. (2012). «Curvas en Simone de Beauvoir; escrituras de la madurez a la vejez», *Revista Nómadas*, nº 1, Bogotá.

Madrid, M. (1999). *Misoginia en Grecia*, Valencia, Cátedra, Col. Feminismos.

Maio, De R. (1988). *Mujer y Renacimiento*, Barcelona, Mondadori.

Malagón Bernal, L. (2003). *Discurso inaugural*, Sevilla, Universidad Pablo Olavide.

Maquieira, V. (2013). *Género y envejecimiento* (en colaboración), XIX Jornadas Internacionales de Investigación Interdisciplinar. UAM.

Maquiavelo, N. (2010). *El príncipe*, Madrid, Akal.

Maroto, S. (2013). *Religión, vida cotidiana y mitología en la Baja Edad Media y el Renacimiento. La belleza encerrada*, Madrid, catálogo, Museo Nacional del Prado.

Martín Casares, A. (2006). *Antropología de género: cultura, mitos y estereotipos sexuales*, Universitat de València, Col. Feminismos.

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra.

Mayor Fernández, T. (2012). «Monstruos, femeninos en la mitología griega», *Revista Clases de Historia*, publicación digital.

Miguel, A. de (2015), prólogo de *El sometimiento de las mujeres* de Stuart Mill, Madrid. Edaf.

Menke, C. (1997). *La soberanía del arte*, Madrid, Visor.

Minois, G. (1989). *Historia de la vejez*, Madrid, Nerea.

Mizar, L. (2001). *La mujer de la Pascua*, Bogotá, San Pablo.

Molina Petit, C. (1993). *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona, Anthropos.

Molina Petit, C. (1993). *La Ilustración olvidada*. Barcelona, Anthropos.

Montaigne, M. (2007). *Los ensayos*, Barcelona, Acantilado.

Moorman, M. (2004). *De Acteón a Zeus*. Madrid, Akal.

Morin, E. (1962). *L'Esprit du temps*, Paris, Grasset Fasicale.

Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político*, Barcelona, Paidós.

Murillo, S. (2006). *El mito de la vida privada*, Madrid, Siglo XX.

Nauert, G. C. (2004). *Historical Dictionary of Renaissance*, Washington, Scarecrow Press.

- Neira, L. (2001). *Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos*, Madrid, Vicente Gabrielle.
- Neugarten, B. (1999). *Los significados de la edad*, Barcelona. Herder.
- Nieto Alcaide, V. y Chueca, F. (2000). *El Renacimiento*, Madrid, Istmo.
- Nochlin, L. (2012). *El arte de la era romántica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Nochlin, L. (1998). *Women, Art and Power*, London, Harper&Row.
- Noteboom, C. (2009). *El enigma de la luz*, Madrid, Siruela.
- Nuet Blanch, M. (1996). *San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV*.
- Oakley, A. (1997). *La mujer discriminada. Biología y sociedad*. Madrid, Tribuna Feminista, Debate.
- Opitz, C. (1992). *La vida cotidiana de las mujeres*. Madrid, Taurus.
- Ovidio (2011). *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra.
- Panofsky, E. (1955). *Erasmus y las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma.
- (1971), *Early Netherlandish Paintings* New York, Icon Editions. Harper&Row.
- (1972). *Estudios sobre la Iconología*, Madrid, Alianza Universidad.
- (1984) *Idea*, Madrid, Cátedra.
- (1985). *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Universal.
- (1989). *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma.
- Paricio Talayero J. M. (2004). *Aspectos históricos de de la alimentación al seno materno*, Monografía de la Asociación Española de Pediatría, nº 5, Barcelona, Ergon.
- Parkin, T. G. (1998). «Aging in antiquity. Status and participation», P. Johnson and PP: *Old age from antiquity to Post modernity*, London. Thane Eds.
- (2003). *Old Age in the Roman World. A Cultural and Social History*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press.
- Pascual, J. F. (2007). «Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español», *Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos.
- (1996). Castells (dir.). *Perspectivas feministas en teoría política*, Barcelona, Paidós.
- Paz, O. (1973). *Apariencia desnuda*, Madrid, Alianza.
- (1948). *Semillas para un himno*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Pérez-Sánchez, A. (1992). *Goya: Caprichos – Desastres de la guerra – Tauromaquia – Disparates*, Madrid, Fundación Juan March.

- Petherbridge, D. (2014). *Witches & Wicked Bodies*, Londres, catálogo de la exposición del Museo Británico.
- Perlove, S. (2001). *Rembrandt and the Faith of Jesus*, Penn State, University Press.
- Pettgree, A. (2001). *The importance of reading a book in the Renaissance*, Connecticut, Yale University Press. New Haven.
- Pinillos, J. L. (1969). *La mente humana*, Madrid, Temas de Hoy.
- Pisan, C. de. (2006). *La ciudad de las damas* (primera edición, 1405), Madrid, Siruela.
- Platón (2010). *Grandes obras del pensamiento*, Ediciones El País, S.L.
- (2007). *La República o el Estado*, Madrid, Espasa Calpe.
- Poham, A. E (1958). *The drawings of Leonardo da Vinci*, London, The Reprint Society.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo virtual*, Madrid, Cátedra.
- Poneroy, S. (1987). *Diosas, ramera, esposas y esclavas. Mujeres de la Antigüedad clásica*, Madrid, Akal.
- Poza Yagüe, M. (2010). *Anales de Historia del Arte*, Madrid. Universidad Complutense.
- Puleda, S. (1994). *Interpretaciones del humanismo*, Virtual Ediciones, S.M.
- Puleo, A. (2000). *Filosofía, género y pensamiento crítico*, Valladolid.
- Querol, M. A. (2005). *La mujer en el origen del hombre*, Barcelona, Bellaterra.
- Ramírez, C. (2003). *Concepción negativa de la vejez en el mito griego*, Madrid, Plaza y Janes.
- Ramos, F. (1985). *La vejez y sus mitos*, Madrid, Salvat.
- Rawls, J. (1980). *Liberalismo político*, Columbia University Press.
- Retamarzo, M. «Movimientos sociales y orden social en América Latina», *Desde el Fondo*, nº 38, Panamá, Argentina. UNER.
- Ribera Casado, M. (1989). *Patología, Neurología y Psiquiatría en Geriatría*, Madrid, Ed. Médicos, vol. 5.
- Ridolfi, C. (1984). «The life of Tintoretto, and of his children. Domenio, and Marietta», *Pennsylvania State University Press*, Filadelfia.
- Rigby, J. (1983). *La Europa del Renacimiento 1480-1520*, Madrid, Siglo XXI.
- Ripa, C. (2007). *Iconología* (primera edición, 1593), Madrid, Akal.
- Rius Gatell, R. (1992). «Sophias i filosofies femenines a la Grècia clàssica», texto publicado en *Filosofía y Género*, Org. Barcelona, Fina Birulés.
- Rivera Garretas, M. (1996). *El cuerpo indispensable*, Madrid, Horas y Horas.
- (2003). *La querelle des femmes nella Città delle Dame*, Roma, Caraffi.
- Rivero, A. (1944). *Facing beauty*, Singapore, Library Catalog-in-Publication Data.

- Roper, L. (2006). *Witch Craze. Terror and Fantasy in Baroque Germany*, Yale University Press, New Haven and London.
- Rostow, I. (1967). *Social integration of the old*, California, Free Press, Berkley University.
- Romano, G. (2008) *Los Modi y los sonetos lujuroisos*, Madrid, Siruela.
- Róterdam. E. (1999). *Elogio de la locura*, Madrid, Austral.
- (2005). *Coloquios familiares*, Barcelona, Anthropos.
- Rousseau, J. J. (1996). *Emilio, o De la educación*, Madrid, Akal.
- Rutter, B. (2010). *Hegel on modern arts*. Modern European Philosophy, Cambridge University Press.
- Ruzante, A. (1990). *La Piovana*, Turín, Einaudi.
- Rybczynski, W. (1992). *La casa. Historia de una idea*, Madrid, Nerea.
- Sagaert, C. (2015). *Histoire de la laideur feminine* Santiago de Chile, Mago.
- Salus, C. (1991). *Picasso's vision of Celestina «Celestinesca»*. Michigan Statate. University.
- Sanchez Caro, J. y Ramos, F. (1985). *La vejez y sus mitos*, Madrid, Salvat.
- Sarti, R. (2005). ¿Who are the servants? S. Pascaleau and Ischopp, eds. Proceedings of the Servants project Université de Liège.
- Sau, V. (2009). *Paternidades*, Barcelona, Icaria.
- Schirmacher, F. (2004). *El complot de Matusalén*, Madrid, Taurus.
- Sauret Guerrero, T. (1996). *Historia del arte y mujer*, Univesidad de Málaga, Estudios sobre la Mujer, extracto de una conferencia publicada en *El País*, 10/03/2012.
- Scot, R. (2013). *The Discovery of Witchcraft*, London, Forgotten Books.
- Séneca. L.A. (2010). *Cartas filosóficas*, Madrid, Gredos.
- Serrano Monzó, I. (2012). *Apuntes históricos sobre la evolución de las matronas*, Universidad de Pamplona.
- Signori, G. (2009). *Die lessender frau*, Weisbaden, Gabriela Signori de Harrassowitz.
- Shahar, S. (1995). *Growing old in the middle ages*, London, Routledge Editions.
- Shakespeare, W. (1999). *Sonetos* (edición bilingüe), Madrid, Poesía Hiperion.
- Shinoda Bolen, J (2003). *Las diosas de la madurez: arquetipos femeninos a partir de los 50*, Barcelona, Kairós.
- Schuster Cordone, C. (2009). *Le crépuscule du corps*, Paris, Infolio.
- Silva Maroto, P. (2016). *El Bosco*, Madrid. Catálogo del Museo del Prado.

- Simmel, G. (2011) *El rostro y el retrato*, Madrid, Casimiro Libros.
- Simmons, P. (1992). «Women in frames The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance portraiture», *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York, Norma Broude and Mary Garrard.
- Sófocles (2010). *Edipo en Colono*. Madrid, Gredos.
- Sohm, P. (2007). *The artist grows old*, New Haven and London, Yale University Press.
- Sontag, S. (1997). «The double standard of aging», J. Williams Psychology of Women San Diego, Academic Press.
- Sousa, T. (2009). *Mitología griega y violencia simbólica*, Palabra de Mujer, World Press.
- Spelman, E. (1992). *Women as a body*, Washington D.C., Feminist Studies 8. Dumbarton Research Library and Collection.
- Stokes, W. (1997). *La mujer ante el tercer milenio: artes, literatura, transformaciones sociales*, Madrid, Plaza Universitaria Ediciones.
- Stuart Mill. (2015). *El sometimiento de las mujeres* (primera edición, 1864), Madrid, Edaf.
- Suárez, L. (2008) *La construcción de la cristiandad europea*, Barcelona, Homo Legens.
- Sullivan, M. (2000). *The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien*, Renaissance Quarterly, nº 2, Harvard University Press.
- Thane. P. (2005). *The long history of old age*, London, Thames & Hudson Ltd.
- Tobio, C. y Denche, C. *El espacio según el género ¿un uso diferencial?*, Madrid. Dirección General de la Mujer de la Comunidad Autónoma de Madrid.
- Todorov, T. (2006). *Elogio del individuo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Trincas, J. (1998). *Les fondaments imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale*, en *L'Homme*, nº 147, Paris.
- Troyansky, D. (1989). *Old age in old regions. Images and experiences in eighteen century*, Ithaca, Cornell Press University.
- Tusquet, M. y Ameleg J. (2004). *El diablo en la Edad Media*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- Valcárcel, A. (1977). *La política de las mujeres*, Valencia, Feminismos.
- Valdés Brizuela, B. (2014) *La caza de brujas como motivo literario. Estudio diacrónico de la novela histórica escrita por mujeres en la Suiza alemana*, Madrid, Universidad Complutense.

- Valdivieso, M. (1994) «Pensar las diferencias», en Edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Barcelona, Mercedes Vilanova (comp.).
- Van de Wetering, E. (2000). *Rembrandt, the painter at work*, University of California Press.
- Vasari, J. (2013). *Las vidas de grandes artistas*, Madrid, Cátedra.
- Vecci, P. (1974). *Tintoretto*, Barcelona, Noguer.
- Vives, L. (1995). *Instrucción de la mujer cristiana*, Madrid, Fundación Universitaria —(2010). *Introducción a la Sabiduría*, Madrid, Tecnos.
- Vlieghe, H. (2000). *Arte y arquitectura flamenca 1585-1700*, Madrid, Cátedra.
- Volpe, C. (1964). *Giorgione*, en Pinacoteca de los Genios, Buenos Aires, Ed. Codex.
- Von Frank, M. L. (1964), «Le processus de l'individualisme», en *L'Homme et les Symboles*, Carl G. Jung (dir.), London, Aldous Books Ltd.
- Wade Labarge, M. (1988). *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea.
- Walker Bynum, C. (1990) «Significados del cuerpo femenino entre la alabanza y la misoginia. El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media» en Feher, M. Naddaff, R. Tazi, N. (comp.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus.
- Warburg, A (2005). *El Renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza.
- Watson, P. Ideas. (2014) *Historia intelectual de la humanidad*, Barcelona, Critica.
- Wittig, M. (1973). *El cuerpo lesbiano*, Madrid, Pre-Textos.
- Wittkower, R. y M. (2010). *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra.
- Wölfflin, H. (1995). *El arte clásico*, Madrid, Alianza.
- Woods-Marsden, J. (2008). *El autorretrato en el Renacimiento*, Madrid, Catálogo del Museo del Prado.
- Woollstonecraft, M. (2005). *Vindicación*, Madrid, Istmo, Col. Fundamentos.
- Yalom, M. (1997). *Histoire du peché* (primera edición), Barcelona, Tusquets.
- Yarnoz, S. (2008). *Teoría del apego en la clínica*, Madrid, Primalia.
- Yehouda, B. (1981). *The Renaissance of Modern Hebrew and Modern Standard Arabic*, Berkeley, California.
- Zafra, R. (2010). «El prudente Tiziano y su emblema de la prudencia», en *Protestas*, Revista del Grupo Europeo de Investigaciones Históricas, Universidad de Navarra.
- Zika, C. (2005) «Durer's witch riding women and moral order», In D. a. Eichberger (Ed.), *Durer and his Culture*, Cambridge England, Cambridge University Press.

ANEXO. LISTADO DE IMÁGENES

- 1. Alciato. Emblema 52**
- 2. Cesare Ripa. Alegoría de la Belleza**
- 3. Jen Coussin. Eva Prima Pandora**
- 4. Piero della Francesca. La muerte de Adán**
- 5. Pompeo Girolamo Batoni. El tiempo ordena destruir la belleza**
- 6. Lukas Furtenagel. Hans Burkmail y su esposa**
- 7. Bernardo Strozzi. Lo vano en la edad**
- 8. Francisco de Goya. Las viejas y el tiempo**
- 9. Sofonisba Anguissola. Una joven riéndose de una vieja leyendo**
- 10. Arent de Gelder. Autorretrato con un caballero pintando a una anciana**
- 11. Bartolomeo Passerotti. Allegre Compagnia**
- 12. Círculo de Leonardo da Vinci. Caricatura de una vieja con moño**
- 13. Quentin Massys. Las tentaciones de san Antonio**
- 14. Quentin Massys. La duquesa fea**
- 15. Quentyn Massys. Retrato de un anciano**
- 16. Brueghel el Viejo. Cabeza de vieja**
- 17. Jose de Ribera. Vieja de perfil izquierdo con cofia**
- 18. Lucas Cranach el Viejo. Hombre joven y anciana**
- 19. Agostino Veneziano. Propuesta de casamiento**
- 20. William Hogarth. Boda con una vieja sirvienta**
- 21. Hans Baldung Grien. Las Parcas**
- 22. Francesco Salviati. Los tres destinos**
- 23. Piero Belloti. Átropos, uno de los tres destinos**
- 24. Francisco de Goya. Átropos o Las Parcas**
- 25. Lucas Cranach el Viejo. La fuente de la juventud**

26. **Adriaen Van Utrecht. Bodegón con ramo de flores y calavera**
27. **Jan Miense Molenaer. Alegoría de la vanidad**
28. **Gregor Erhart. Alegoría de la vanidad**
29. **Raphael Regius. Las edades de la vida**
30. **Jacopo da Empoli. La vieillesse**
31. **Tiziano. Alegoría de la prudencia**
32. **Cesare Ripa. Alegoría del buen consejo**
33. **Giorgione. Las tres edades del hombre**
34. **Valentin de Boulogne. Las cuatro edades del hombre**
35. **Marietta Robusti. Retrato de un joven con anciano**
36. **Jörg Breu el Joven. Etapas de la vida de un hombre**
37. **Cristofano Bertelli. Las etapas de la vida femenina**
38. **Hans Baldung Grien. Las tres edades de la muerte y las tres edades y la armonía**
39. **Hans Baldung Grien. Las siete edades de la mujer**
40. **Buonamico Buffalmacco. El triunfo de la muerte**
41. **Hans Holbein. La danza de la muerte de las mujeres**
42. **Hans Holbein. La anciana**
43. **Anónimo. Alegoría del tiempo**
44. **Matthias Grünewald. Los amantes, la muerte o la lujuria**
45. **Hans Baldung Grien. La muerte besa a una mujer ante su tumba abierta**
46. **Pedro de Campobón. El caballero y la muerte**
47. **Lámina representando el aspecto femenino bajo el influjo de la aprehensión de la muerte**
48. **Descendimientos y crucifixiones**
49. **Andrea Mantegna. El tránsito de la Virgen**
50. **Tiziano. Adán y Eva**

51. Sofonisba Anguissola. La Sagrada Familia, santa Ana y san José
52. Leonardo da Vinci. Santa Ana, la Virgen y el Niño
53. Albero Durero. Santa Ana, la Virgen y el Niño
54. Alvise. Santa Mónica
55. Giotto. Alegoría de la pobreza
56. Francesco di Giorgio Martini. Matrimonio con la santa Pobreza
57. Adriaen Pietersz van de Venne. Danza de la Muerte
58. Frans Hals. Las regentas del convento de Harlem
59. Leandro Bassano. Retrato de una viuda y sus devociones
60. Bartolomeo Passerotti. Retrato de una vieja sentada
61. Rembrandt. Anciana rezando
62. Pietro Longhi. La confesión
63. Juan Pantoja de la Cruz. Margarita de Austria y Portugal
64. Quentin Massys. Vieja mesándose los cabellos
65. Giorgione. La Vecchia
66. El Bosco. Mesa de los pecados capitales
67. Alberto Durero. La avaricia
68. Jacob Matham. La avaricia
69. Jacques Callot. La avaricia
70. Cavaliere D'Arpino. La abundancia
71. Matthias Stomer. La avaricia
72. Jose de Ribera. Vieja usurera
73. Caravaggio. Cabeza de Medusa
74. Giotto. La envidia
75. Alciato. La envidia
76. Jacob de Gheyn II. La envidia

77. Jacques Callot. La envidia
78. Melchior Küssel. Alegoría de la discordia
79. Théodore Géricault. Monomanía de la envidia
80. Hans Burgkmair. Disputa entre una bruja y un inquisidor
81. Imagen de una bruja en el manuscrito de Martin Le Franc
82. Alberto Durero. Una vieja bruja cabalgando hacia Sabbah
83. Hans Baldung Grien. Las brujas de Sabbah
84. Agostino Veneziano. Lo Stroguzzo
85. Hans Baldung Grien. Estudio de una mujer o la bruja
86. Jacob Cornelisz van Oostende. Saúl o la bruja de Endor
87. David Rijckaert III. Dulle Griet of Halleveeg
88. Law and customs of Scotland in Matters Criminals
89. Francisco de Goya. Linda maestra
90. François Clouet. La carta amorosa
91. Georges de La Tour. La diseuse de la bonne aventure
92. Pieter van Aelst. Las tentaciones de san Antonio
93. Pieter de Hooch. El dormitorio
94. Pieter de Hooch. El armario de la ropa blanca
95. Joachim Beuckelaer. El mercado de pescado
96. Vincenzo Campi. Cucina
97. Leandro Bassano. Concierto
98. John Riley. Una sirvienta nonagenaria
99. Giulio Romano. Los amantes
100. Caravaggio. Judith y Holofernes
101. Fiorentino Rosso. Judith con la cabeza de Holofernes
102. Boccaccio. Mulieribus claris

- 103. Cornelis Decker. Interior de una granja con madre e hijo**
- 104. Esaias Boursse. Interior de una mujer vieja con una rueca**
- 105. Escuela flamenca siglo XVIII. Una mujer cosiendo a la luz de un candil**
- 106. Nicolaes Maes. Anciana dormitando**
- 107. Bronzino. Retrato de una joven**
- 108. La Biblia de Lutero**
- 109. Rembrandt. Old woman reading**
- 110. Retrato de la madre de Rembrandt**
- 111. Gerrit Dou. Mujer anciana leyendo la Biblia**
- 112. Gabriël Metsu. Mujer vieja meditando**
- 113. Cornelis Bisschop. Mujer anciana durmiendo**
- 114. Nicolaes Maes. Mujer anciana leyendo una Biblia**
- 115. Ghirlandaio. Un viejo con su nieto**
- 116. Adriaen van Ostade. Familia campesina**
- 117. Jan Steen. La fiesta de san Nicolás**
- 118. Cesare Ripa. Dominio**
- 119. Jan Gossaert. Una pareja de ancianos**
- 120. Alberto Durero. Retrato de un personaje desconocido**
- 121. Hans Holbein. Retrato de un anciano**
- 122. Lucas Cranach el Viejo. Autorretrato**
- 123. Rubens. Estudio de cabezas de anciano**
- 124. Hans Memling. Retrato de una mujer anciana**
- 125. Orazio Borgianni. Cabeza de una mujer anciana**
- 130. Diego Velázquez. La venerable Jerónima de la Fuente**
- 131. Sandro Botticelli. Adoración de los Reyes Magos**
- 132. Rafael Sanzio. Autorretrato**

- 133. Leonardo daVinci. Autorretrato**
- 134. Tiziano. Autorretrato**
- 135. Tiziano. Autorretrato.**
- 136. Rembrandt. Autorretrato a los sesenta y tres años**
- 137. Caterina Van Hemessen. Autorretrato**
- 138. Artemisia Gentileschi. Alegoría de la pintura**
- 139. Sofonisba Anguissola. Autorretrato**
- 140. Página del cuaderno italiano de Van Dyck durante su visita a Sofonisba Anguissola**
- 141. Van Dyck. Sofonisba Anguissola a partir del boceto anterior**
- 142. Rosalba Carriera. Autorretrato**
- 143. Anna Dorothea Lisieweska-Therbusch. Autorretrato**